

# ZONA FRANCA

Publicación de crítica y pensamiento

Número 00  
Año 2017

## La dignidad de ser

*Conversación con Roxana Pineda  
a propósito del festival  
Magdalena sin Fronteras  
y su labor teatral por más de 25 años.*  
Página 4

## Última madrugada con Fidel

Página 9

## Fenomenología del paquete

Página 10

## El arte de la poesía

Página 16

# ZONA FRANCA

Publicación de crítica y pensamiento

Publicación bimensual editada por la  
**AHS VILLA CLARA**

Con la colaboración de  
**UNEAC VILLA CLARA**  
**SECTORIAL PROVINCIAL DE CULTURA VILLA CLARA**

ISSN: en trámite

## EQUIPO EDITORIAL

### Director general

Joel Herrera Acosta

### Coordinador

José Ernesto Nováez Guerrero

### Editor

Danilo Vega Cabrera

### Correctora

Leidy González Amador

### Diseñador

Harold Díaz Guzmán Casañas (El Muke)

### Consejo Asesor

Antonio Pérez Santos, Serguei Pérez Pérez,  
Susel García Mena, Dean Luis Reyes.

### Dirección postal

Juan Bruno Zayas, Nº 118,  
entre Callejón de la Palma y Calle Martí.  
Santa Clara  
Villa Clara

### Correo electrónico

zonafranca17@gmail.com

*Se aceptan colaboraciones*

*Los trabajos publicados no expresan necesariamente los criterios del equipo de trabajo de ZONA FRANCA.*

La imprenta del adelantado Manuel Sed y Colón regaló a Santa Clara en el siglo XIX el primer periódico de la localidad, *El Eco* (1831-1856). Sería también el primer periódico de toda la región central después del caso trinitario y en él colaborarían villaclareños lo mismo que autores nacionales como Gabriel de la Concepción Valdés y Rafael María de Mendive. Es decir, una aventura de la letra impresa en su trance a la modernidad y abierta desde la región a la nación. *La Época* (1866-1869), dirigida por Eduardo Machado y Gómez, fue otra de las publicaciones que supo poner a dialogar horizontalmente la vida cultural de nuestro territorio y la de regiones como La Habana, Puerto Príncipe y Santiago de Cuba. Por su parte, la revista *Archipielago* (1943-1947), en Caibarién, expuso en su existencia esa misma concepción abierta, una voluntad cosmopolita con énfasis en lo latinoamericano, que la distinguieron en su contexto.

Así a grandes saltos, y obviando aquí otras instituciones, personalidades y hechos que sortearon el aislamiento e intentaron acompasarse al concierto de la nación en nuestra historia cultural más cercana, llegamos a los años tras el triunfo revolucionario de 1959. Y en el orden de las publicaciones, no hay entonces exponentes mejores de una empresa genuinamente cultural, con proyecciones de vanguardia y, por ende, cualquier cosa menos provinciana, que aquellas hijas espirituales del Feijóo editor: *Islas* (1958-1968) en la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, donde también Feijóo encarnó personalmente el Departamento de Estudios Folklóricos y Publicaciones con uno de los catálogos editoriales más atractivos de Cuba, todavía escasamente valorado, y *Signos* (1969-1985), ambas iniciativas sostenidas hasta la actualidad.

El fin de siglo ve nacer a *Contacto* (1982-1990), órgano de la entonces Brigada Hermanos Saíz (AHS a partir de 1986), dirigido primero por Carlos Alé Mauri y después por Luis Cabrera Delgado, un empeño que pudo ser más, si no fuese ahogado por sus asistemáticas salidas. Nos topamos finalmente con *Huella* (1987-2001), suplemento cultural del periódico *Vanguardia*, ejemplo en muchos sentidos de lo que debían ser estos suplementos y que, al menos en su primer momento hasta 1988-1989, aún dirigido por Pedro de la Hoz, fue reflejo de un espíritu polemista, abierto al mundo y joven en la cultura, tanto desde los textos como desde la gráfica.

Como si en esta isla todo estuviese pensado (y predestinado) para que un salvoconducto apareciese en medio del *no va más* de las situaciones en una salvadora carrera de relevos, cuando *Huella* se iba apagando con escasas entregas y cierta sosera en sus contenidos, llega *Umbral* en 1999, y así hasta hoy la provincia cuenta con su revista

cultural con plena autonomía.

En nuestra tradición revistera estas publicaciones acompañaron la maduración del pensamiento; reflejaron ideales, ya de una clase, o de una época determinada, o los de un gremio que nunca fue muy numeroso, en cualquier caso: los de los intelectuales que firmaron en ellas.

Ni el mejor ni el peor es el panorama editorial que nos rodea. Insuficientes en el espacio concedido, retrasadas en sus salidas, desplazadas hacia otros ámbitos del saber... lo cierto es que las distintas publicaciones han encontrado ya más o menos forzosamente su radio de acción. Y a treinta años de *Huella*, aparece en dicho horizonte *Zona Franca*. Se ha contemplado lo bastante como posibilidad y ahora mismo cuando es un hecho, seguirá avistándose como esa necesidad que la ha de trascender en su existencia física.

Y si de títulos hablamos, un slogan si se quiere tan manoseado y genérico como *Zona Franca* no es de nadie en específico, como no define nada en particular.

Zona delimitada, zona de tránsito, zona fronteriza, zona de intercambio bajo ciertas facilidades establecidas legalmente,...zona que invita a la sinceridad —si seguimos el juego más literal—, aun cuando la misma sinceridad, como se ha dicho, suela o pueda ser escandalosa: todo eso significa *Zona Franca*.

*Zona Franca* se presenta como una publicación de crítica y pensamiento cultural que obedece a un perfil especializado crítico-investigativo. Se adentra en las distintas manifestaciones de la producción artística, e igual en el análisis de problemáticas socioculturales de relevancia, o sea, prefiere ese entendimiento amplio de la cultura. Abierta a su vez a colaboraciones externas a la Asociación Hermanos Saíz, publicará ensayo corto, géneros de opinión e incluye la entrevista, con preferencia por aquella que exprese un juicio crítico por parte del entrevistador.

Decíamos que *Zona Franca* encarna de entrada esa posibilidad que la trasciende. Pues el espíritu que la anima resulta ser el de nuestro tiempo; no podría ser de otro modo que en un mismo idioma por todos conocido. Siempre el común ánimo de orientación e intercambio. Aquí se puede opinar del mejor ballet como del incierto futuro de nuestros hijos a juzgar por el presente. O especular sobre lo que dirían hoy los de la Escuela de Frankfurt sobre el tantas veces vapuleado “paquete” semanal.

Se trata de una eterna posibilidad de futuro, en la propia discusión de ese posible futuro desde el presente, con el convencimiento pleno y con más conciencia que antaño del lugar central de la cultura en todo ello y de la necesidad de su guarda. **ZF**

## LINA DE FERIA:

## LA POESÍA COMO REFUGIO

Idiel García



La obra de Lina de Feria, autora ya clásica en la poesía cubana, nos produce una profunda sensación de desconcierto. Desconcierto ante la efervescencia lingüística e imaginal donde son equilibradas imágenes o asociaciones de las más diversas índoles. Lina crea un mundo donde las leyes que habitualmente aplicamos a una poética lógica se nos vuelven de pronto obsoletas y, por ende, insuficientes a la hora de revelar ese mundo conformado por asociaciones libres, a veces de un surrealismo psicológico que rescata figuras de la memoria, para encajarlas junto a otras, y con todo ese material múltiple, fundar el reino de su poesía. Reino donde parece negársenos la entrada plena, porque en él solo es posible penetrar a pequeños trechos, rescatando formas, siluetas, con lo que tenemos la seguridad absoluta de estar codeándonos con la más extraña belleza. En ese reino construido con retazos de memoria se refugia Lina, no para esconderse de la realidad, ya que no se trata aquí de evasión, sino para estar a salvo de ella, de su crueldad, de los tantos palos que da la vida. En ese espacio autónomo está a salvo, mientras escribe no la alcanzará la muerte, es un ser intocado porque no está hecho solo de presente (nadie lo está), sino de memorias que se van sucediendo en un aparente caos hasta formar un océano, que es el remanso. De ahí que toda su obra esté llena de imágenes

que evocan, a veces de manera bien explícita, el mar.

Una sensación marina la circunda: algas, conchas, mar, caracolas, agua, sal. Quizás se deba a que la poeta nació en Santiago de Cuba, ciudad con bahía, donde el mar es un «tópico tropical», como en La Habana y Matanzas. Sin embargo, el mar de Lina difiere en no pocos puntos del mar. La sensación de fragilidad que ronda su poesía refuerza la idea de que el poeta se escuda en ella para defenderse de la realidad; pero ese reino autóctono no deja de ser contaminado por imágenes de la realidad, quizá no de la inmediata o más cercana, de ahí esa apariencia caótica discursiva, donde toda lógica es dinamitada. El sujeto lírico muta constantemente de persona aunque hay en él un predominio de cierta impersonalidad, o de un sujeto plural (nosotros). Es notable cómo la poeta pone en crisis el lenguaje, pues nos parece que este no es suficientemente amplio como para que ese reino quepa en él. El poema se vuelve enrevesado, aparecen palabras extrañas, como pertenecientes a un mundo lejano al que está siendo fundado en el poema; mas no es así, ya que esa característica es vital en la poesía de Lina de Feria. El lenguaje va reconstituyéndose a medida que se construye el poema, hasta el punto que la autora hace de él un idioma nuevo.

La recurrencia de lo acuático me hace pensar en el río furioso, en

la creciente terrible que va poco a poco arrasando, arrastrando cuanto encuentra a su paso; de ahí que esas palabras extrañas no sean sino elementos que están siendo arrastrados por el discurso poético, que es totalizador porque no deja nada fuera. Todo cuanto es digno de figurar en el poema está ahí, en ese mundo penetrable solo a un nivel superficial, ya que las verdaderas esencias permanecen siempre vírgenes, intocadas.

Hay también en la poesía de Lina un deseo de ascenso, de levitación espiritual, quizás como en la transfiguración de Jesús en la montaña. Como en Martí, abundan las palomas, los ángeles, las mariposas, las aves... Parece que la autora de pronto se transfigurará en una de estas aves nombradas y saldrá volando del poema. Quizás solo esté evocando la libertad que se desea, la libertad del ser en la poesía, aunque en momentos muy puntuales, y en ocasiones de modo explícito, encontramos un ansia de trascendencia, lo cual junto a otras similitudes y algunas pistas la convierte en heredera de Lezama. Aunque Lina deja de ser discípula aventajada para erigirse ella misma en maestra, pues su obra logra distanciarse del autor de *Muerte de Narciso* y crear ese reino que solo le pertenece a ella, como a Lezama el creado por él.

El mundo que Lina logra fundar carece de orden, de estructura lógica, mas no de leyes. El amor es la ley que lo rige. Como en Juan Ramón y en Martí. Como en Gabriela Mistral y en Fina García Marruz. En este sentido la creo más cercana a la Mistral, en ambas prima ese sentido de lo maternal tan caro a una como a la otra. La noción de la madre, el nombramiento explícito del hijo y de la responsabilidad, hasta el punto que en ocasiones el mundo creado parece ser el refugio donde la madre intenta proteger al hijo de la crueldad de lo externo. La comunión con lo natural, la relación con la naturaleza, el ansia de proteger al hombre de su maldad, no son sino emanaciones de esa substancia maternal que ronda gran parte de su poesía. La poesía es, además de un refugio, un intento por vencer sus miedos y lograr la sobrevivencia.

La muerte es otra de las imágenes recurrentes en su obra, tal es así que sobrepasa la «imagen recurrente» para erigirse en «tópico». La muerte y el mar sobrehabitan sus versos desde los mismos inicios de su obra, manteniéndose durante todas sus etapas, y perdurando hasta los libros más recientes sin disminuir su fuerza, haciéndose cada vez más sutil, refor-

zándose, velándose para tomar más fuerza.

La muerte y el mar, ¿acaso de un pájaro las dos alas? Como Manrique, para Lina la vida es también un río, pero contrario al autor de las *Coplas a la muerte*, en nuestra poeta no hay desembocadura, porque la muerte puede esperar en cualquier meandro, oculta tras un tronco caído o una roca agrietada. La muerte es el misterio que acecha y del cual busca evadirse, mantenerse a salvo en el reino del poema, donde a nadie, ni siquiera a la misma muerte le es posible penetrar. En el poema se salva, nada la toca, quizás por eso ha sido una autora tan prolífica. Escribir le es esencial. Más que en lo formal es aquí donde su poesía toma distancia con respecto a la de Lezama Lima;<sup>1</sup> pues lo que para este era un intento por alcanzar la semejanza con Dios y renacer, para ella es el modo de salvaguardar la vida en su pluralidad, de quien se siente madre y con quien está hondamente obligada, de la autodestrucción o el derrumbe, y solo por mediación de esa supervivencia alcanzar el ascenso, la trascendencia.

De esta manera no podía su poesía ser menos esencial, ni menos humana. No hay más ambición en ella que la de vivir; no hay más comprometimiento que el de la vida, y el del arte, que es inherente a todo gran poeta. Difícilmente su obra envejecerá, pues se trata aquí de *médulas que han gloriosamente ardido*, y que seguirán plena y gloriosamente ardiendo en el futuro. Temas de la más raigal permanencia rondan su obra: el amor, la muerte, el sentido de la vida, la fragilidad del ser, la maternidad; y otros de más reciente aparición como el ecológico, que en Lina alcanza madurez y sentido ontológico. Sentimiento humanista, predominio de lo psicológico, inusual riqueza léxica sin llegar al pleonismo y a la verbosidad vacía, compromiso ético que en ella se presenta de forma natural y espontánea porque nace de su amor maternal y de su deseo de salvaguardar.

Heredera de lo mejor de la tradición poética en la lengua hispana, Lina de Feria es dueña de una voz personal de difícil imitación, donde lo trascendente y lo cotidiano se emparejan para dar origen a una de las obras más plenas y luminosas de la poesía cubana contemporánea. **ZF**

<sup>1</sup> No es posible olvidar que para Lezama «La poesía vence a la muerte». Cfr. Ciro Bianchi Ross: *Asedio a Lezama y otras entrevistas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 44.

# La dignidad de ser

José Brito Cordero

*Conversación con Roxana Pineda a propósito del festival*

*Magdalena sin Fronteras y su labor teatral por más de 25 años.*

Dialogar con Roxana Pineda sobre teatro alcanza muchas connotaciones, en la medida que se alarga la conversación, el tema se transforma y se define en saberes y aspectos propiamente humanos... pero de dónde parte el teatro sino desde una vocación profundamente humanista. Las posturas del artista ante su obra han obsesionado la labor de esta mujer que apuesta en su creación por el respeto y la ética, el amor y la disciplina como únicas garantías en pos de lograr un arte que nos dignifique y sea útil.

**Magdalena Project es una Red que ocupa a actrices y directoras teatrales de todas partes del mundo. Atendiendo a su historia general... ¿cómo y por qué surge?**

La fundadora del *Magdalena Project* es Jill Greenhalgh, que ha sido actriz, directora y profesora de la Universidad de Aberdeen. En 1986 crea este proyecto. Ella ha hablado en otras ocasiones y ha dicho algo que a mí me resulta muy interesante y es que ella tenía mucha rabia porque la mujer estaba siempre en un lugar secundario y esa rabia que había acumulado siendo una actriz muy joven, fue la que la hizo en algún momento «saltar» y crear esta Red que en un inicio muy corto tuvo algo de apoyo económico gubernamental. Lo cierto es que la ayuda del Estado duró poco, pero ella decidió continuar, por eso es que *Magdalena Project* no tiene una oficina, no tiene un teléfono ni un correo oficiales, ni un lugar preciso donde desarrollarse; sino que es una Red en el amplio sentido de la palabra.

Posee núcleos en todas partes del mundo, en Suecia, Colombia, Perú, Reino Unido, Dinamarca, Noruega, China, La India, Australia, Nueva Zelanda y, por supuesto, en Cuba. Una Red siempre es horizontal, pero claro, hay cabezas visibles como la propia Jill, Julia Varley, Geddy Aniksdal, que son las que inmediatamente se integran a darle «calor» a esa idea. Hoy la Red es semejante a una piedra dando saltos sobre la superficie del agua, el eco que ha generado es inmenso y son muchas las que en la actualidad la conforman. El objetivo es hacer teatro, tejer conexiones, dar talleres, conferencias y ofrecer resistencia contra las políticas que banalizan el arte.

**¿Es un objetivo del *Magdalena Project* asumir luchas políticas abiertamente?**

*Magdalena Project* no se concibe en su origen como una organización asociada a la política, no hay directrices en ese sentido; pero a modo personal, creo que casuísticamente hay una actitud de resistencia a la opresión contra el género, el género a su vez asociado al oficio del teatro y más profundo aun, a los espacios donde este oficio se desarrolla.

*Magdalena sin Fronteras* ha estado en zonas de guerra, de exclusión, de violaciones... de violencia en general. De modo que no es una organización

política pero tiene preocupaciones fuertes de índole social y coligadas al mundo de la mujer, pero por extensión al mundo en general. Dentro de la Red hay mucha diversidad y los encuentros funcionan de manera espontánea y voluntaria, cada quien en su país los organiza de acuerdo a las necesidades y las realidades que los circunden. Por ejemplo, en Colombia se produjo un encuentro que llevó por nombre «Antígona», inevitablemente asociado a la búsqueda de la paz, contra la guerra, a favor de la mujer desplazada. Así, de esa manera, se van conformando los encuentros.

**¿Cuáles han sido tus experiencias y tus motivaciones desde que integraste la Red?**

Yo entro en contacto con *Magdalena Project* en el año 2005, no lo conocía con anterioridad. Un poco antes, en el 2004, se estaba organizando en el Teatro Escambray un encuentro de la EITAL (Escuela Internacional de Teatro de América Latina), que funcionó en Cuba durante muchos años con Osvaldo Dragún a la cabeza. Por algunas diatribas esta escuela cesó y Eugenio Barba, que quería rescatar la experiencia, fue mediador para aunar esfuerzos y realizar un encuentro de investigación en la sede del propio Teatro Escambray. Casualmente, muchas de las maestras que iban a venir a ese encuentro eran mujeres y yo quise entonces que además de al Escambray, algunas de ellas vinieran, en determinado momento de la cita, a la ciudad de Santa Clara. Al final, el encuentro no se pudo realizar pero quedó mi interés porque vinieran las maestras, así que entré en contacto con Julia Varley y le comenté de mi deseo para hacer un *Magdalena sin Fronteras* en Cuba. De esa forma comencé a ponerme en contacto con todas las actrices y directoras que formaban parte de la Red y les tendí la invitación. La propia Jill estuvo de acuerdo y eso me sorprendió pues yo no la conocía, ni ella a mí. No es cosa fácil organizar un *Magdalena sin Fronteras* ni tener el permiso para hacerlo, pero por alguna extraña razón, confiaron en mi persona y en mi trabajo. De esa manera, envueltos todos en una locura enorme, se conformó el primer *Magdalena sin Fronteras* cubano en el 2005.

El riesgo valió la pena porque fue un encuentro maravilloso, había mucho en juego y eran enormes las expectativas que tenían todos con este evento en la Isla a manos de una actriz un tanto desconocida para el mundo entero. Yo perdí la voz, literalmente, el día que se inauguraba el *Magdalena sin Fronteras*. Al salir de una ducha ya no podía hablar; no tenía catarro ni nada... fue el estrés. Imagínate... en medio de una Cuba con muchos problemas económicos y en una provincia del interior (Santa Clara) que no tenía tradición alguna en eventos de este tipo. Por ese motivo hubo que suspender los espectáculos del Estudio Teatral que eran los que abrían el evento y tuve que continuar el festival con

Lo mismo en *Vanguardia* que en *Guamo* y ahora en *Zona Franca*, lo cierto es que en los últimos meses Roxana Pineda tiene un buen ranking de entrevistas concedidas. A inicios de este año, la actriz recibió el Caricato honorífico que la Uneac otorga a personalidades del teatro cubano.

una libreta y un lápiz para comunicarme con cubanos y extranjeros.

A ese primer *Magdalena sin Fronteras* vino Ana Correa, de Perú; Cristina Castrillo, Geddy Aniksdal y recuerdo que al recibir a Jill en el salón VIP del aeropuerto, antes de saludarme o decirme cualquier cosa, ella me sentó y con la fuerza que la caracteriza, me espetó sin rodeos: «¿Por qué quieres hacer un *Magdalena sin Fronteras* en Cuba?». Yo me quise morir, pero a pesar de todo fue un encuentro fascinante.

**Entonces... ¿por qué hacer un *Magdalena sin Fronteras* en Cuba?**

Defiendo las voces de los que no tienen y abogo por las personas, que en la mayoría de los casos, se lo pagan y lo gestionan todo ellas mismas, pues pasan mucho trabajo para contar sus historias... eso es una postura ética que defendemos con mucha fuerza en *Magdalena Project*. Hacer el encuentro en Cuba significa entonces, en lo personal, lograr que yo, como actriz que había adquirido cierta experiencia en mi trabajo dentro del Estudio Teatral, lograra canalizar esos saberes en otro proyecto que no fuera dentro de mi grupo, y a la vez, hacer visible nuestro oficio junto a Joel Sáez.

Otra cosa que me motivó a hacer el evento en Cuba fue mi obsesión de crear un espacio de confrontación y encuentro donde muchas personas «interesantes y necesitadas» encontraran la manera de dialogar, sin resquemor, sin competencia, con el solo objetivo de compartir lo que tiene cada cual del oficio; lo mismo experiencias, dudas, dolores o alegrías. Crear una suerte de oasis, de zona franca aquí en la provincia (otra de mis obsesiones), en un clima de confianza donde no se tuviera el temor de compartir lo que se tiene. Eso es una cosa imposible de lograr, yo lo sé, pero al mismo tiempo es mi obsesión y en eso yo creo que he hecho una contribución; pienso que el espacio defendido por *Magdalena sin Fronteras* no existe en otro lugar de este país. Aquí confluyen actrices, actores, estudiantes y gente interesada aunque no sean necesariamente graduados de academias. Que puedan recibir esa energía, esa actitud ante el oficio, es, a fin de cuentas, lo que hoy pasadas cuatro ediciones del festival, más me interesa.

**En una valoración del panorama teatral cubano y santacolareño en particular, ¿qué crees que ha aportado el *Magdalena sin Fronteras* en ese sentido?**

Yo creo que sinceramente ha significado mucho para distintas personas en diferentes dimensiones. Pienso que el *Magdalena sin Fronteras* que hacemos en Cuba es muy particular. Todos tienen su propio diseño y este tiene el suyo característico amén de las estructuras que se repiten. ►

Siempre, a la hora de conformar el programa, trato de tener una zona de riesgo y es que me gusta invitar a personas desconocidas que por lo general son jóvenes con un trabajo asociado al rigor, la seriedad, la disciplina y la investigación dentro del oficio, eso es una regla importante.

El *Magdalena sin Fronteras* ha creado muchas referencias, la historia pasa y lo sepulta todo, pero el *Magdalena sin Fronteras* continúa y sirve de inspiración para otros proyectos. Demuestra que es posible tejer relaciones y tender puentes, que se pueden transmitir saberes pedagógicos dentro del teatro, que un encuentro te puede cambiar la vida... yo he sido testigo de eso. Es por estas razones que continúo hoy haciendo el *Magdalena sin Fronteras* a pesar de todos los problemas que tenemos, y es además porque me ha dado la posibilidad de luchar por «la dignidad de ser», esa es mi mayor obsesión, creo que por ahí pasa todo lo demás. Yo veo un actor que trafica con su dignidad y me deprimó mucho, llego al punto del infarto, yo puedo con todo menos con eso y en el *Magdalena sin Fronteras* cultivamos «la dignidad de ser».

Las personas más grandes siempre son personas humildes, detrás de su disciplina y rigor hay una humildad para transmitir lo que saben, porque a fin de cuentas nunca sabemos nada. Todas esas cosas las ha tenido y las mantiene el *Magdalena sin Fronteras* y la posibilidad de reunir en diez días a tantas personas diferentes, con la única pasión de compartir lo que tienen es un gesto cultural en medio de un mundo donde el mercado y el egoísmo son los que más abundan. Y que en una ciudad pequeña como Santa Clara, se «tumben» las puertas para entrar al teatro, me parece una maravilla, eso es sembrar actitud cultural. Quien no entienda eso, no entiende nada y yo sé que es una locura, por eso lo sigo haciendo, porque escogí ser loca.

**Lo femenino como universo recurrente ha inspirado tu creación. Antígona, Ofelia, Patricia Ariza, son personajes que se muestran en tus obras descubriendo zonas diferentes de la mujer. ¿Por qué estas mujeres específicamente?**

Yo no soy una feminista y la historia del teatro es una historia pragmática. Se trata de decir: ¿qué decisión yo tomo en un momento de la vida, del oficio? Entonces, por ejemplo, el hecho de trabajar con Antígona o con Ofelia en *Piel de violetas*, que están asociados a los primeros trabajos del Estudio Teatral, tenía que ver, por una parte, con el reducido elenco del grupo en ese entonces y por la otra, con que eran arquetipos teatrales muy fuertes. Una cosa es clara: el punto de vista a la hora de escoger estos dos personajes no estaba enfocado en priorizar la defensa del espacio de la mujer. Algo es cierto, Antígona es un personaje que yo amo mucho, creo que es uno de los preferidos de Joel, fue el primer trabajo donde yo me sentí una actriz profundamente, porque Antígona como mujer es la que a fin de cuentas acompaña a su padre Edipo al exilio y es «sacrificada» porque no transige y esos son elementos que tienen que ver mucho con el espíritu

de lo femenino.

Cuando llegé al personaje de Ofelia, desde mi punto de vista de actriz, defendí al personaje femenino porque Ofelia, si se recuerda, es un personaje que casi no aparece en la obra *Hamlet*, pero Joel propone el personaje y a mí me encantó. Lo primero que hicimos fue crearle a Ofelia una historia, porque su presencia es reducida en la obra, sin embargo, ella es vital para entender a Hamlet. El personaje en la obra *Piel de violetas* ha evolucionado mucho, pues se ha mantenido en el tiempo, pero en la actualidad, asumo a Ofelia «completamente»; es ella quien encarna a Hamlet, quien encarna a Polonio y así sucesivamente con los demás personajes del espectáculo, entonces el espectáculo es: cómo ella hace esa historia, cómo se ve desde su perspectiva de mujer y de muerta, de espíritu que se levanta del agua para hablar y contar. Ahí es donde entra la perspectiva de lo femenino, incluso para interpretar a



Hamlet, entonces la obra se asume desde: ¿qué lugar ocupa ella, que su mayor valor es el amor que siente por el príncipe de Dinamarca? Yo no puedo menospreciar eso aunque no lo comparta como persona, pero no podemos pretender que el personaje tenga el nivel intelectual del actor; nosotros le damos un poco, pero no todo.

Ya en *Hojas de papel volando*, la historia es diferente. Yo escojo este título porque es el libro de Patricia Ariza, no es una decisión a conveniencia porque faltan espectáculos o haya que estrenar bajo cualquier concepto. No. Ciertamente yo necesitaba hacer otro espectáculo, pero hasta que no encontrara de qué hacerlo, no lo iba a comenzar. Entonces me cayó en las manos el libro de Patricia y fue un estímulo muy fuerte porque los poemas son suyos y yo la amo profundamente. Creo en ella porque es una mujer que ha dedicado su existencia a luchar por la vida, por sus principios, por el teatro y por su país, que es lo mismo que luchar por la paz. Esos poemas sí tienen una fuerte carga feminista porque ella misma ha dicho que su vida se divide en tres: La Política, El Teatro y El Feminismo. Entonces una parte del espectáculo trata de entender desde el universo de la mujer, cómo es ella colocada en todas las situaciones de vida que represento: la violencia, los desplazamientos, la cosificación... En la obra trato de preguntarme sobre estas cosas, protesto contra ellas y, sobre todo, trato de ser compañera de viaje de Patricia.

**En tus espectáculos como actriz o como directora hay elementos que se repiten y hoy pueden asumirse como un leitmotiv en tu estética como creadora. Pienso en las canciones de Chavela Vargas, las vajillas de porcelana, las flores, las cintas de colores que se vuelven coronas. ¿Cómo se entiende este universo objetual dentro de los espectáculos? ¿Son alusivos a la figura de la mujer o están señalando otros caminos?**

Las dos cosas. Yo pienso que el arte es un misterio. ¿Por qué uno decide componer una realidad que no es la real y quiere darle a la realidad creada el peso de aquella otra? Eso es una locura, pero es un hecho tácito. ¿Qué se mueve detrás de un artista (y estoy hablando al nivel de Van Gogh)? ¿Qué estímulos se mueven en el alma, el cerebro, el corazón o la sangre, para querer construir esa otra realidad? Eso es un misterio.

Todo no es empírico, el arte ha acumulado a través de la historia una experiencia y una sabiduría a la que tú puedes acceder. El teatro por demás es de las artes más difíciles que hay, sobre todo porque esa experiencia se pierde, es efímera y deja muchos vacíos que hacen creer todavía que cualquiera puede ser actor. Hay cosas para mí que son imprevisibles y metafísicas, como el hecho de que yo asuma que en casi todos mis espectáculos aparezca una rosa, y no porque yo lo haya concebido fríamente así, sino que ha ido sucediendo y sale bien. Si en el final de *La más fuerte*, no se siembra la rosa sobre las piedras, todo se pierde... Plantar la flor crea una imagen diferente a todo lo que se ha venido diciendo en el espectáculo.

Con respecto a los objetos que mencionas, te puedo decir que de un tiempo a esta parte también se han revelado en perfecto equilibrio con mi energía personal, y me hablan. También creo que los artistas establecemos, cuando creemos en lo que se hace, un lenguaje profundo y secreto con los objetos que usamos. También hay coincidencias y cuando esta coincidencia se repite tres veces, decidimos respetarla pues no es en vano que surge.

**Tu último estreno como directora es el espectáculo Apócrifas o todas son María. De algún modo esta puesta reúne algunos de los elementos mencionados anteriormente y el eje temático se delimita con facilidad. Mencionas en el programa de mano que Apócrifas... está inspirada en «la mujer» María Magdalena. ¿Por qué haces la aclaración de «mujer»?**

Hago la aclaración para mí misma en principio porque traté de que la actriz Eylon de León y yo, en este proceso, viéramos a María Magdalena como una mujer de verdad y no un personaje de leyenda o ficticio de la Biblia; que no es una virgen ni un pedazo de yeso. Claro, cuando la historia ha transcurrido tanto y han pasado tantos años, nos cuesta percibir realmente que eso fue un ser humano; al igual que Jesús, que no es asumido como un hombre... Y está probado, existieron, pisaron este mundo, su carne sufrió.

Para poder ser responsables en todo el proceso de investigación, puse mucho énfasis en tratar (y es difícil, casi imposible) de que visualizáramos todo el tiempo que ella fue una mujer de verdad que acompañó a Jesús; siendo mucho mayor que él por demás. No tuvo hijos y perteneció a la zona de conflictos que hay hoy en el Medio Oriente. Era necesario vislumbrar esa realidad porque el espectáculo cobra mayor contundencia si las personas entienden que ella fue una mujer que vivió en una época donde la mujer estaba completamente relegada; no podían officiar, no podían entrar al templo, todo era patrimonio de los hombres.

En *Apócrifas...* hay una equivalencia a otro nivel como en Hamlet/Ofelia, pero aquí mucho más violenta porque: ¿cómo comprender a Jesús sin María Magdalena? Yo soy osada diciendo eso en el espectáculo, pero es así. Tampoco la podemos entender a ella si no está Jesús, por eso él aparece en el espectáculo y fue una aparición que yo retardé, pero llegado el momento fue inevitable. Quisimos entender la dimensión de lo pequeño, que para mí es tan importante ahora, por eso yo no vi a Magdalena como un personaje bíblico, con las visiones pacatas de la Iglesia, sino como arquetipo de la feminidad. Con ella se fundan muchos mitos asociados a lo femenino, por ejemplo el mito de la fidelidad en toda su dimensión, el mito de la maternidad, el mito del pu-

ritanismo de la mujer, y todos están contenidos en su persona de la manera más moderna, si se quiere.

### ¿Qué rasgos encontraste para el trabajo entre María Magdalena, la mujer palestina, la mujer occidental y tú como creadora?

Yo no quería hacer un espectáculo para dibujar a María Magdalena religiosa porque en primer lugar yo no soy devota y en segundo lugar, lo que me interesaba era inquirir en qué lugar de la mujer de hoy habita María Magdalena. ¿Qué de ella compartimos? ¿Cómo puedo ser yo María Magdalena? ¿O qué Magdalena soy yo, para establecer un puente y desde ahí tomar partido? Tampoco mi interés era encerrarme en una búsqueda «intelectualoide» ni «cultista»; yo quería ir de lo sublime a lo más superficial, no a lo banal, sino a lo evidente, a lo palpable, porque es un prejuicio asumir a la mujer respetable solamente cuando es profesional, artista, ingeniera... Queríamos trabajar con la mujer de hoy, con la que tropezamos cuando vamos camino al trabajo, con la que lleva una vida simple pero digna, con la que su mayor aspiración es que su casa esté limpia y arreglada, con la mujer de todos los días.

Tenía que hablar de la mujer palestina, porque Magdalena salió de ahí y no es justo que yo esté a miles de kilómetros hablando del amor que ella

tenía con Jesús cuando en el Medio Oriente diariamente asesinan a cientos de ellas, cuando entregan a las niñas como trofeos de guerra y las sacrifican con su cuerpo envuelto en bombas. Yo quería que en este espectáculo, cuando dijéramos «mujer», se asumiera al «hombre» como ser humano de la misma manera que decimos «hombre» y ya asumimos a la humanidad toda.

### Hay un poema de Alfonsina Storni llamado *La que comprende*.<sup>1</sup> ¿Qué crees de él?

Es un poema hermosísimo que sintetiza un sentimiento de mucha rabia ante lo difícil y lo frágil que es ser mujer. Eso es algo que muchas mujeres hemos dicho y Alfonsina fue consecuente con eso que escribió ahí, miremos su muerte... «Que nazca varón para que pase menos trabajo». Pero en realidad yo pienso que es lo mismo, porque del mismo modo que la mujer ha sido relegada culturalmente, el hombre a la cabeza del pensamiento patriarcal, sufre. Estoy segurísima de eso, lo que pasa es que es un sufrimiento velado porque él no debe sufrir. Al hombre no le está dado culturalmente ser débil, sensible. Entonces no hay ninguna garantía de que: «¡Oh mi Dios, si nace hombre va a ser más fácil!». En ambos lados hay heridas y ambos, hombre y mujer, hacen transacciones para poder vivir. 

<sup>1</sup> Con la cabeza negra caída hacia delante/ Está la mujer bella, la de mediana edad,/ Postrada de rodillas y un Cristo agonizante/ Desde su duro leño la mira con piedad.// En los ojos la carga de una enorme tristeza,/ En el seno la carga del hijo por nacer,/ Al pie del blanco Cristo que está sangrando reza:/ -¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!

## El ejercicio de la crítica

José Ernesto Nováez Guerrero

En Cuba vemos hoy una apuesta de las autoridades culturales y políticas por rescatar la crítica. Mucho se ha hablado sobre este punto, pero aún queda mucho por decir.

La crítica es necesaria en todas las épocas. Es el espejo donde una sociedad se mira y se comprende. La crítica de arte, en especial, tiene el deber no solo de orientar estéticamente sino, y esto es más importante, de desmembrar la ilusión que implica toda obra de arte y analizarla en sus múltiples aristas, en sus múltiples implicaciones. Nos permite «extrañarnos» del efecto emocional de la obra e indagar en las intenciones que la motivaron, en los artificios que la conforman.

Sin embargo, la crítica no es la panacea de todos los problemas. Debemos ser capaces de entender que la crítica es solo una parte de la ecuación, que depende mucho de los medios de comunicación y de otros tantos factores. No importa cuán grande sea el empeño que pongamos en una crítica de arte coherente, funcional, si descuidamos, por ejemplo, lo que se transmite por televisión.

La parrilla de la televisión cubana

hoy está repleta de serios extranjeros y de muchos programas cubanos que copian la estética de programas foráneos. Copiar la estética no solo trae aparejada una comparación tácita con el modelo que se imita sino que, y esto es mucho más grave, implica también la copia de una serie de valores ideológicos y morales. No se puede copiar una estética de la superficialidad sin copiar, a un tiempo, la ideología superficial y consumista que la acompaña.

Son varios los aspectos a considerar y que están incidiendo sobre el ejercicio crítico en Cuba. En primer lugar está el hecho de que se paga demasiado poco por los trabajos. Este no es el principal problema, pero incide bastante y es uno de los aspectos más mencionados del problema. Es preciso implementar una mayor remuneración, para hacer más atractivas las revistas y demás medios. Esto posibilitará, entre otras cosas, la conformación de colchones que permitan procesar cómodamente el material y evitar que las publicaciones salgan con premura o deban llenar las páginas con cualquier trabajo que aparezca a última hora.

Luego está el hecho de que hemos perdido nuestra cultura crítica. La década del sesenta en Cuba fue sumamente prolífica en este sentido. Se polemizaba desde los múltiples suplementos, revistas, boletines y se negociaban diversas perspectivas estéticas, lo que es decir que también se negociaban múltiples proyectos de país, múltiples formas de entender la realidad. Se pensaba la nación que todos querían, porque el arte es, ante todo, la forma en que la época se ve y se entiende a sí misma. Negociar, cuestionar y criticar el arte es negociar, cuestionar y criticar la época.

Esta cultura del debate no existe hoy. Los críticos son demasiado ácidos o demasiado complacientes y entran en juego demasiados egoísmos para hacer una crítica que realmente revista un mínimo de dignidad. Así, la crítica de arte no acompaña casi ninguno de los procesos artísticos de la Cuba de hoy, ni confronta a la sociedad con los discursos que genera.

Existen múltiples suplementos en físico para la crítica, pero la calidad es muy baja. Creo que debemos buscar algunas de las claves en el pasado, en esa misma década de los sesenta. Pienso, por ejemplo, en el polémico *Lunes de Revolución*. Polémico por sus artículos y polémico por las personas que trabajaron en él. Sin embargo, en *Lunes...* se desplegaba una crítica de arte que

combinaba cuatro aspectos a mi parecer esenciales: concreción, claridad de las ideas, actualidad de los referentes y coherencia del análisis.

Claro que hubo también excesos y malas intenciones. Pero no es esa parte la que queremos señalar, sino la otra, donde figuras como Rine Leal, Ramiro Guerra o Antón Arrufat desarrollaron magníficos trabajos críticos sobre diversas obras de su tiempo.

*Lunes...* se repartía junto con el periódico *Revolución*, como suplemento cultural de este, lo que hizo que su alcance fuera multitudinario. Esta pudiera ser una manera para lograr una revista o suplemento crítico que funcione y la gente lea. Porque con la pobre conectividad existente en Cuba, no importa cuántos buenos sitios digitales haya, su influencia sobre el público va a ser prácticamente nula.

Por último, creo que la apuesta debe ser por una crítica que legitime y defienda, ante todo, los valores de la Revolución. No se puede, en simulacro de *glásnost*, permitir que discursos mal intencionados se infiltren y contaminen los debates. Se debe discutir, se debe cuestionar, se debe cambiar todo lo que debe ser cambiado, pero sin renunciar al humanismo que está en la base de todo el proceso social cubano. No podemos perder nunca de perspectiva la lucha ideológica, ni ser meros reproductores de las lógicas hegemónicas. 

# EL ALMIQUÍ

Danilo Vega Cabrera

A mediados de octubre de 2016, en su edición LXIX, el Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) sesionó por primera vez en Cuba. El simposio «Nuevas Utopías: Arte, memoria y contextos», en el Museo Nacional de Bellas Artes, una de las sedes del evento, resultó para mí de las experiencias más gratificantes del programa. Fue emocionante en medio de no pocas abstracciones del pensamiento (y hasta algunas divagaciones o cosas que ya nos suenan por tales), escuchar de nuevo a la profesora Yolanda Wood en una de esas conferencias «aterrizadas» —aun cuando se auxiliara de la *Utopía* de Moro y del Foucault de *Las palabras y las cosas*—, que evidencian su madurez lectiva e investigativa; o la atinada relectura de procesos del arte cubano bajo la Revolución, en especial de los setenta, remitiéndonos incluso a las ideas de los grandes utopistas europeos, en la voz de Antonio Eligio Fernández (*Tonel*); o la coherencia de las intervenciones de Jorge Fernández. Al menos los cubanos nos entendíamos. Lo cierto es que remarcaban su diferencia. No sé si porque estamos muy bien o porque como me dijo una colega, debe ser que estamos todos muy desfasados.

No está mal una organización de críticos de arte que reúne unos 4500 miembros en sesenta y tres secciones nacionales de todos los continentes, más una Sección Abierta, cuando en el panorama internacional la crítica se nos aparece como una rara avis en peligro de muerte. Pues sentía en AICA los estertores de un espécimen en extinción. Una voz otra vez clamando en medio del desierto. Un moribundo rumiar. Y un reducto guarecido en no pocos nichos del pensamiento cultural antes que en esa crítica periodística, momentánea, que llega y pasa muchas veces sin interés para nadie. También se trata de estrategias, de arrimarse a un árbol si no más seguro al menos de un verdor más permanente, aunque la teoría no interese a las mayorías.

Esa sensación de languidecimiento que por lo común obviamos, pero a la que Cuba no está ajena, pudiera ayudar también a explicar la carencia de una crítica «crítica», hoy día, en el contexto cubano. Se insiste reiteradamente, ya hace buen rato, en la necesidad de crear espacios para el ejercicio del criterio, para el debate y la discusión de ideas. Congresos y documentos de proyecciones estratégicas enfatizan la urgencia de una crítica que utilice los medios al alcance y sea adaptable a todos los públicos, a fin de contar con «una insustituible herramienta para establecer jerarquías y modelos descolonizadores de participación cultural», como se hace hincapié en «crear una conciencia muy crítica» respecto a lo que ofrecemos como rostro visible de nuestra identidad e imagen nacional, y el estímulo a la investigación y la crítica de arte.<sup>1</sup>

Tal vez sea yo muy pesimista, no sé... aunque sí sé que nunca he sido de los más optimistas. En estas disquisiciones alrededor de la necesidad de la crítica me he preguntado una y otra vez: ¿es que acaso la crítica resolverá algún problema?

Y es que ni Cuba ni en especial la crítica de arte pueden sustraerse al peso de un mundo. La fuerza de la industria cultural en el orbe —más allá de occidente— parece haber neutralizado el pensamiento crítico, a lo más lo ha dejado existir confinándolo a las academias. En el caso del mundo del arte, la extrema sofisticación de este ante el paso galopante del mercado, ha requerido multiplicar instancias mediadoras para con el consumidor, las cuales han acelerado la cojera y hasta la invalidez total del crítico. Y si de los «oficios» especializados se habla, el curador —para no hablar por ahora del coleccionista o del mecenas— ha terminado robándose el show. Una sencilla pregunta parece querer contestarlo todo: en un mundo inmerso en las dinámicas mercantiles y publicitarias, el poder o movilidad de un gestor hábil pesa sin lugar a duda; mas, ante las cifras suculentas para los bolsillos que este sea capaz de mover, ¿qué importancia puede tener lo que diga un crítico?

El catedrático español Francisco Calvo Seraller ha tratado el tema y observa claramente que: «durante los últimos quince años [...] ha resultado mucho más eficaz y determinante para el lanzamiento de un artista la acción combinada de galeristas y museos que una buena crítica de arte con motivo de una puntual exposición individual». <sup>2</sup> Y es que, al decir de Seraller:

...ese crítico de arte convencional ha perdido una gran parte, por no decir que casi todo, del poder que disfrutaba antaño, cuando era prácticamente el único mediador entre el artista y el público. Hoy, por de pronto, a diferencia de lo que ocurría al respecto en el siglo XIX, un artista no depende de una sola instancia expositiva, el salón, sino que, además, se han multiplicado también las instancias críticas, los conservadores de museos, las becas, los concursos, las exposiciones argumentales, las bienales, etc., lo que, indudablemente, resta importancia al pronunciamiento singular del típico crítico de una publicación periódica. De hecho, son ya muchos los casos de artistas que han logrado superar con relativa facilidad una inicial animadversión de la crítica convencional, al verse apoyados por cualquiera de las restantes instancia [sic] críticas antes mencionadas.<sup>3</sup>

El filósofo francés Rainer Rochlitz, por su parte, refiere de la figura del crítico su *demission*, el

canto de cisne de la crítica artística que conecta a causaciones del mundo del arte, como espacio de concurrencia de determinados rasgos que transgreden este círculo para situarse en la cultura contemporánea, o en que se enfrentan los sistemas de pensamiento con la llamada industria cultural.<sup>4</sup> En lugar de ser un detonante incómodo, Rochlitz parece querer decirnos que el crítico ha optado por mudar sus funciones tradicionales acercándose al tipo de legitimaciones que competen más bien a la actitud calmada del historiador del arte o al comentario filosófico; y que el reconocimiento público y el valor estético se vuelven a menudo confusamente intercambiables, al emerger «la tradición de lo nuevo» amparada bajo las acreditaciones del museo, las agencias gubernamentales de apoyo a la creación y los operadores profesionales del campo artístico. Es decir, una vanguardia investida con el signo de novedad, pero no en relaciones encontradas con la institucionalidad del arte y la cultura, sino que estas mismas generan su validación, de suerte que la crítica retrocede al perder «su poder crítico y su cualidad transgresora en favor de la sumisión a un determinado consenso cultural».<sup>5</sup>

En este complejo escenario de trueque de intereses, tensión y diálogo, otros autores coinciden en esas evidentes pérdidas de la crítica, o en que el crítico se resigna a «aceptar las imposiciones del sistema sin cuestionarlas» o reacciona «evitando todo juicio de valor que podría entenderse como hiriente para el artista y molesto para los galeristas, los coleccionistas y los nuevos mecenas».<sup>6</sup>

Sería hacia los ochenta del pasado siglo, en paralelo a un mercado que se reanimaba cada vez más seducido por el oficio y el regreso a las formas cálidas de la pintura, cuando la crítica artística internacional protagoniza esa renuncia que llevaría a los críticos a abandonar las vicisitudes de ese ingrato oficio para pasar a atender otros como la dirección de galerías o el comisariado de exposiciones; y es a partir de entonces cuando «la crítica acabó limitándose a una función laudatoria y promocional de los artistas a los que fabricaba incluso las exposiciones».<sup>7</sup> Ya al servicio de la industria de la cultura, o respondiendo a otras maneras de entender el valor en los hemisferios del intelectual, la realidad de la (omni)presencia del mercado y los modos de asumir un nuevo marco de relaciones, establecen un cambio de orientación, una inversión del vector, en lo cual el espacio de autonomía que parece haber alcanzado el oficio del crítico desde la modernidad y particularmente con las vanguardias, cede ante un registro de roles intercambiables entre el crítico y el experto (curadores y coleccionistas, por ejemplo), o entre los valores de lo estético y lo cultural.<sup>8</sup> En otras palabras, la crítica

<sup>1</sup> Cfr. *Proyecto Prioridades de las Instituciones de la Cultura*, Ministerio de Cultura de Cuba, 18-10-2016, ver puntos 17, 20 y 21.

<sup>2</sup> Francisco Calvo Seraller: «Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte», en Valeriano Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, La balsa de la Medusa, Visor.Dis. S.A., Madrid, 1996, p. 162.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>4</sup> Cfr. Anna Maria Guasch: «Las estrategias de la crítica de arte», en Ana Maria Guasch (coord): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Presentación de Anna Maria Guasch y Jesús Carrillo, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, pp. 237-238.

<sup>5</sup> Anna Maria Guasch: «Las estrategias de la crítica de arte», en *Ob. cit.*, p. 238.

<sup>6</sup> Cfr. *Ibidem.*, pp. 238-244.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 241

<sup>8</sup> Al respecto los remito a algunas opiniones del círculo de pensadores de la revista *October*, en una mesa redonda celebrada en 2002, donde Benjamin Buchloh, por ejemplo, manifestó que la figura del crítico queda definitivamente suplantada por el acceso del curador a las bienales internacionales y las exposiciones colectivas capitaneadas todas por la industria cultural, o bien suplantada por el acceso del coleccionista a su objeto de deseo en la subasta o las transacciones de mercado. Para Buchloh es claro que «la inversión no necesita críticos, necesita expertos». Cfr. Anna Maria Guasch: «Las estrategias de la crítica de arte», en *Ob. cit.*, pp. 243-244.

ha disminuido en su jerarquía en el actual sistema del arte, situándose por debajo y hasta a merced de directores, coleccionistas, comisarios y artistas.<sup>9</sup>

Ante una pregunta a Benjamin Bluchloh, profesor del Barnard College de Columbia University, Nueva York, acerca de si la crítica de arte cumple una función social destacada, este contestó lapidariamente:

Ante todo, creo que el papel del crítico de arte está acabado. Y la razón para esto es una razón interna de este sistema llamado arte. No hay mucho que podamos hacer nosotros para evitarlo. Como resultado de las transformaciones de las esferas públicas, el sistema del arte estaba definido anteriormente por categorías que establecían los profesionales. En la primera parte del siglo XX, el crítico era una figura más en un complejo entramado que incluía instituciones públicas, museos, coleccionistas, marchantes y el propio mercado. El crítico representaba, en este escenario, la competencia disciplinaria. Esto fue así hasta que los museos se preguntaban para qué le necesitaban si ellos ya tenían su propia competencia disciplinaria. Pero después, los demás agentes del arte, los coleccionistas, los marchantes, se hicieron la misma pregunta. En este nuevo sistema, cada coleccionista se convierte en espectador competente, que no necesita un intermediario que le asegure que sabe mucho más de arte que [sic] él. No hay nada amoral en eso. Tampoco podemos hacer nada para evitarlo. Esto es un gran paso adelante: en el fondo, se está reclamando que cada espectador es auto-suficiente y no necesita de nadie para explicarle lo que está viendo. De igual manera que desde que existen los relojes digitales ya no necesitamos relojeros, la función del crítico está llegando a su fin.<sup>10</sup>

Para el recientemente fallecido Arthur C. Danto, quien escribía críticas en importantes diarios norteamericanos y confesaba —no sé si hasta el lamento ya que comisarió alguna que otra exposición— no disponer de «una verdadera imaginación curatorial»: «el curador se ha convertido en la personalidad definitoria del mundo del arte e inevitablemente en un poderoso personaje», en el que observa lo que podemos entender como narrativas curatoriales, que empoderan al curador al construir tesis que pasarán a la historia del arte, y más aun, que finalmente con sus implicaciones mayores harán historia.<sup>11</sup> Pero mejor dejemos el tema del curador para otra entrega futura.

El profesor de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook, Donald Kuspit, al mismo tiempo que defiende el carácter de pariguales del crítico y el artista en la postmodernidad, como un siglo antes lo hiciera Oscar Wilde, pasa a acotar:

Pero mientras las posibilidades de una transformación crítica del arte se han expandido con-

siderablemente en la posmodernidad, no obstante la influencia del mercado cuenta más que cualquier evaluación o interpretación crítica. En la posmodernidad el mercado se ha convertido en el determinante principal del significado y el valor del arte, al usurpar la conciencia crítica, lo cual no deja de ser una tragedia tanto para el arte como para la crítica de arte. Los dos se han convertido en particularmente impotentes —encapsulados y neutralizados— por la popularidad y la importancia que confiere el dinero. El arte ha entrado en el «mainstream» capitalista: más que nunca su valor de cambio importa más que su valor de uso —su valor para la conciencia, la emoción, la subjetividad y, más ampliamente, la cultura [...]. Hoy el valor económico del arte confiere un valor espiritual a éste, por lo menos, para el gran público.<sup>12</sup>

A ojos de Kuspit, que ejemplifica inclusive con el caso de Auschwitz, convertido en parque temático para Europa, han sido los coleccionistas los que por encima de los críticos, pero así también por encima de los curadores, sostienen las riendas de la situación:

En la actualidad los auténticos dueños de la industria cultural y artística son los coleccionistas más que los críticos y/o curadores. Las bienales internacionales, las grandes muestras, etc., son formas de turismo cultural. De hecho la más afamada clase de turismo [...]. Su tragedia es que no crean los espacios reflexivos necesarios para contemplar críticamente el arte.<sup>13</sup>

El profesor y crítico español Jesús-Pedro Lorente en su intento de ubicar al crítico de arte en el entramado cultural actual recuerda los tiempos en que las palabras de un crítico podían colocar a un artista en el foco de atención de todos, algo bien distinto a lo que podría suceder hoy cuando «parece bastante escaso el peso específico de los críticos de arte».<sup>14</sup> Es probable, a juicio de Lorente, que sea menor su influencia frente a, por ejemplo, los críticos de TV, cine y hasta de libros, medios más porosos a la industria cultural y cuyos productos —a diferencia de las artes visuales, más evanescentes o no fácilmente reducibles a compartimentos artísticos en la era del post (del post también con sus criterios de «post-calidad») — son mejor ubicables en determinadas «escalas» o «rangos» de clasificación:

Quizá por eso —concluye Lorente—, como ningún crítico de arte se cree ahora capaz de aplicar baremos infalibles e irrefutables, ya casi nunca se hacen críticas negativas. Hoy más que nunca la crítica ha llegado a ser parcial, como quería Baudelaire, pues ante el bombardeo de novedades y la pluralidad de interpretaciones, cada uno escoge de qué hablar, se centra en lo que más le entusiasma o interesa, y así va labrando un itinerario personal a lo largo de sus años de trabajo.<sup>15</sup>

De cara al mercado y el debate continuo, y recordando a Van Gogh, ni el artista, ni el crítico, quieren perder una oreja. Y de profetas del arte —como los llamó Thomas McEvelley— los críticos han devenido apóstatas de los mayores o visionarios de valores más necesarios y plegados a las cosas del reino de este mundo.

Mi impresión inicial de AICA me hizo comprender por qué en algún momento la Dra. Luz Merino sugería que el informe de mi tesis, pensada en la línea de la crítica de la crítica, debió mejor titularse «El almiquí». Me llevó a una reflexión de zoología, campo que, les garantizo, no es mi fuerte. El entendimiento tradicional de la función pública del crítico y la idea de un espécimen en peligro me recordaba al almiquí, del cual se dice que es «un verdadero fósil viviente». Como el almiquí, endémico de las Antillas, de saliva venenosa, que en Cuba se cuenta entre las especies en peligro de extinción, así la crítica en el mundo se encuentra en peligro de extinción hace décadas; dimitió, dejó hace rato su cetro de autoridad, por cuanto otras dinámicas enfocadas desde y para el mercado ganan terreno en un mundo globalizado.

Por suerte, todavía en Cuba la opinión del crítico es escuchada para coincidir o ripostarla y nuestra política cultural sigue subrayando la necesidad de la crítica. Desde cierto punto de vista, el investigador es todavía menos retribuido: la proyección pública del crítico mismo lo opaca y ni qué decir si no tiene suerte para socializar los resultados de su trabajo. Por lo general, se construyen y consumen en los perímetros académicos, lo cual posiblemente quiere decir que, de entrada, ya están extintos.

Dos actividades que se entrecruzan —y sobre cuyas relaciones habrá que volver—, ya en la dimensión crítica que comporta la investigación, ya en la componente investigativa que así sea mínima sostiene a la crítica, le son inherentes la perspectiva valorativa para asentar juicios de valor que contribuyen a su vez a asentar estados de opinión. Esta óptica puede ser ya más moderada o un verdadero «venenazo», como cuando se encuentran dos almiquíes, en que uno de ellos, se afirma, no sobrevivirá.

Tanto aquellos que creen en la efectividad constructiva del debate crítico o la discusión de ideas, como aquellos menos beligerantes, para los que estos espacios solo sirven como intercambio de conocimiento, con buena suerte fructífero, participan en la lucha por la supervivencia igual que esa especie animal no muy grande en tamaño, del género Solenodon —que en latín significa 'diente de espada'— de la clase Mammalia, a la que pertenece el pobre almiquí. 



<sup>9</sup> Cfr. Hal Foster: *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Ediciones Akal/Arte Contemporáneo, S.A., 2001, pp. XII-XIV, y los criterios expresados por Anna Maria Guasch y Jesús Carrillo en la presentación de la obra referida (2003).

<sup>10</sup> Benjamín Buchloh en entrevista que le realizara Anna Maria Guasch y F. Barenblit en el año 2000, recogida en Anna Maria Guasch: *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Prólogo de Anna Maria Guasch, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), España, [s.a.], p. 21.

<sup>11</sup> Cfr. Arthur C. Danto, entrevistado por Guasch en 2005, en Anna Maria Guasch: *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, ed. cit., pp. 114-115. Esta entrevista se reprodujo como «La crítica de arte en la modernidad y en la posmodernidad (Once respuestas de Arthur C. Danto, filósofo y teórico del arte, para Anna Maria Guasch)», en *Artecubano* No. 1, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, 2005, pp. 68-75.

<sup>12</sup> Donald Kuspit, entrevistado por Guasch en 2005, en Anna Maria Guasch: *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, ed. cit., p. 120.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>14</sup> Jesús-Pedro Lorente: «La figura del crítico de arte en la estructura cultural contemporánea» (Epílogo), en Jesús-Pedro Lorente: *Historia de la crítica de arte: textos escogidos y comentados*, Presentación del autor, Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ), 2005, p. 677.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 683.

# Última madrugada con Fidel

Rafael Plá León



Fidel Castro ha muerto. La noticia no toma por sorpresa, pero deja consternado a todo aquel que lo admiró y comprende lo que le debe. Generaciones enteras de cubanos tuvieron su vida marcada por su impronta revolucionaria. Fue la gran personalidad del siglo XX cubano y manejó su voluntad como nadie; se trazó un camino de lucha y lo mantuvo en medio de huracanes políticos, que su intuición extraordinaria supo manejar.

Fue adorado, idealizado, querido por millones; unos que alistaron su servicio a la causa que él les planteó; otros que crecimos en medio de esa especie de culto que cuidó no parecerse al que protagonizaron en otras latitudes, pero que llevó a algunos a apreciar en él poco menos que un dios. La propaganda que le acompañó exageró en alguna medida sus virtudes y su sabiduría. No era necesario, pues su personalidad se imponía naturalmente. Por otro lado, quedaban con el tiempo desdibujados sus verdaderos méritos: la dosis de valentía que tuvo que reunir para emprender un camino que no solo ponía en peligro su vida por los grandes intereses que desafiaba, sino que también se echaba un pueblo sobre sus hombros, le trazaba metas que no siempre el pueblo entendía, y lo llevaba por caminos inéditos, que ni él mismo sabía adónde conducirían, aunque con la certeza

de que irían a otro lugar distinto del capitalismo brutal y despiadado.

Fue solo un puñado de hombres los que se batieron con él en la Sierra, en aquella guerra efectiva, relámpago, como la quería Martí. Otros tantos en el llano; fueron más los que marcharon a Girón, al Escambray, a Angola, a Etiopía; fueron ya miles de miles los que se lanzaron al mundo como misioneros de salud, educación, deportes... Fidel movió a un pueblo entero en pos de ideales que unos asumieron, y otros sencillamente quedaron subyugados por su brillo y lo seguían ciegamente.

Pero Fidel también ha sido odiado, calumniado. No es para menos: la Revolución que desató le aguló la fiesta a clases pudientes. Nacionalizó la propiedad de la burguesía cubana, pero sobre todo, de la burguesía yanqui, que poseía las mejores tierras y negocios clave en la Isla. Ajustició a los militares comprometidos con crímenes del régimen batistiano. Neutralizó fulminantemente las maniobras de políticos habilidosos, entrenados en frustrar procesos populares. Pero no nos engañemos: también lo malquisieron aquellos que, participando en el proceso revolucionario, vieron cómo este tomaba un rumbo distinto a como lo imaginaban; revolucionarios que llegaban hasta un punto, que no toleraban un sistema comunista. Pero no solo se

ganó la enemistad de la clase burguesa, de los militares batistianos y de los revolucionarios arrepentidos, sino que también fue poco querido por gente de pueblo cuyo sentido de vida nada tenía que ver con una sociedad socialista, aquellos que, sin tener propiedades, soñaban con acceder a ellas o a una riqueza que les permitiera vivir como burgueses.

El mundo entero se dividió entre los que lo quisieron y los que lo odiaron, pero no dejaba a nadie indiferente ante el torbellino de ideas que removían el mundo. Tenía la fuerza de carácter suficiente para dirigir una gran potencia y desde un pequeño país contribuyó a grandes causas de liberación. La más notoria fue la causa de la lucha anti-apartheid, donde el éxito fue rotundo. Otras, como la gesta guerrillera en Latinoamérica, apoyada por combatientes cubanos, no tuvo la mejor suerte, a no ser en la Nicaragua sandinista de los años setenta. La estrategia internacionalista cambió luego de la caída del campo socialista: en vez de combatientes armados, inundó el mundo un ejército de médicos, maestros, entrenadores y técnicos, para apoyar los planes sociales en países del Tercer Mundo.

Fidel es el hombre que se mantiene firme ante los virajes, teniendo a mano, con rapidez, una estrategia para la nueva situación. No se amilánó cuando el imperialismo decretó el bloqueo, ni cuando la derrota en la Zafra del setenta frustró las pretensiones de darle a la Revolución un grado de soberanía económica mayor; mucho menos cuando la caída del campo socialista y, poco después, de la Unión Soviética, dejaron a Cuba, literalmente, en el aire. Ha sabido Fidel manejar las crisis económicas sin sacrificar importantes conquistas populares, aunque también es cierto que para aquellos que añoran la prosperidad de los mercados por encima de todo, Fidel no pudo exhibir pericia de economista. No le perdonaban estos el dinero que dedicaba a la ideología y a la ayuda internacionalista. Deberían perdonarle que no haya logrado un país como lo intenta Raúl, próspero. No entienden quizás que la lucha de la Revolución pasa por cambiar de raíz el modo de vida consumista, la manía acumulativa de riquezas que la burguesía le imprime a la sociedad toda. No habrá sido una vocación de sacrificio inútil, sino un fino sentido de la responsabilidad política y social lo que le hizo perseverar tanto en los sesenta como en los noventa ante las adversi-

dades de la crisis. El mismo sentido le hizo perseverar en su concepción del Partido único, cuando toda la socialdemocracia amiga de Cuba, o no tanto, le recomendaba el pluripartidismo. Hoy que la cercanía de amistades peligrosas nos preocupa, deberíamos no olvidar estas cuestiones.

Fidel se ha ido de la vida invicto frente al imperio. Haber tenido que lidiar con el país más poderoso de la Tierra acrecentó su grandeza de líder contemporáneo. Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon, Ford, Carter, Reagan, Bush padre, Clinton, Bush W, Obama: once presidentes de EE.UU no dieron descanso a Cuba, y Fidel tuvo que estar atento a cada movimiento de agresión para dar una respuesta a tono con la circunstancia. Ni siquiera Obama, quien decidió cortar la política de aislamiento entre los dos países, dio paz a las relaciones, aplicando el bloqueo con mayor rigor que sus antecesores. Hoy que se abren todas las incógnitas ante la próxima administración, el ejemplo de Fidel manejando situaciones de conflictos tiene que estar presente permanentemente. El momento largamente esperado por los enemigos de la Revolución tiene que pasar como un día más en la construcción de las relaciones con el vecino del Norte.

El legado del Comandante es amplio. El mejor homenaje es estudiar su pensamiento, enriquecer las políticas actuales con lo mejor de lo que Fidel tiene que decir al cubano contemporáneo. Ahí estará él, despojado de la aureola de santo, con su estatura humana, con su obsesión de Revolución, como Martí, como Lenin, pero llenando su atención de ideas ante cada problema. Insustituible en sus métodos, pleno de conceptos para enderezar políticas. Con la capacidad de los grandes para aglutinar gente, para construir pueblos.

Esta medianoche del 25 de noviembre de 2016 ha ocurrido algo: Raúl ha dado al pueblo la noticia que nunca quiso oír. Cuba duerme. En Santa Clara los rockeros disfrutaban su festival, es evidente que aún no lo saben. Llamen los más allegados. Estamos ante la Historia. Le ha tomado a la televisión cubana unas horas para adaptar su programación al duelo que a partir de hoy 26 vivirá el pueblo. El desvelo me ha hecho escribir el homenaje que no logré consumir en la celebración de sus noventa años en agosto.

Fidel ha muerto. ¡Viva Fidel y la Revolución que inspiró!

# FENOMENOLOGÍA DEL PAQUETE

Dean Luis Reyes

Escrito hace un par de años, este tema es vuelto a traer a colación a fin de un diagnóstico que en breve habrá que volver a actualizar, pero que en cualquier caso se exhibe aquí como uno de los primeros análisis razonados sobre la problemática actual y futura del consumo cultural.

## Fenomenología del paquete

El paquete semanal de contenidos se convirtió a lo largo de 2014 en uno de los recursos preferidos para impugnar la programación de los medios de difusión nacionales. De la televisión, sobre todo. Pero ese es solo un aspecto, definitivamente menor, de un fenómeno mucho más interesante y abarcador.

Primeramente, y desde el punto de vista meramente comercial, el paquete semanal encarna la mutación inevitable en la era digital de viejos modos de funcionamiento de la economía sumergida cubana. Si bien durante la pasada década del noventa la economía informal permitió a los cubanos adquirir casi de todo lo ausente en los mercados estatales, en ese tiempo surgieron además los primeros emprendedores cuya función era el alquiler de contenidos audiovisuales, sobre todo de películas y programas de televisión extranjera, en casetes Betamax y luego VHS. El incremento de la cantidad de propietarios de caseteras reproductoras de video analógico hizo viable esta clase de negocio.

Al mismo tiempo, la extensión del servicio de televisión satelital a residentes extranjeros y a cubanos privilegiados fue convirtiendo el alquiler de la señal por cuenta propia en otra fuente de ingresos para algunos sectores. Surge así ese fenómeno de barrio, de intercambio vecinal de la señal de televisoras foráneas, conocido popularmente como «el cable». Ambos han sido perseguidos y penalizados, regularmente, por las autoridades policiales, como mismo lo fueran desde hace décadas los contenidos culturales no acordes con la moralidad y el proyecto ideológico vigente en Cuba. Pero nada consiguió extinguirlos hasta la fecha.

Esto, en un contexto especial como el cubano, donde no existen servicios profesionales de alquiler o venta de películas y el acceso a la televisión por satélite es autorizado solamente a extranjeros residentes y a algunas instituciones, además de a ciertos reducidos sectores del poder político y empresarial. Fuera del sistema de alquiler de películas del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), de membresía limitada, restringido a los títulos que estrena esa entidad, reducido a la capital y a algunas cabeceras provinciales, cuando cualquier hijo de vecino requería de una película equis para su disfrute, no tenía a dónde dirigirse para conseguirla. Por demás, cuando un crítico de cine deseaba, digamos, presenciar en vivo la ceremonia de entrega de los premios Óscar, o un aficionado al fútbol el *match* semanal de su club favorito, debía recurrir a hoteles, a instituciones o a hogares de celebridades.

## El parteaguas

La entronización de los dispositivos digitales lo cambió todo. Un paso inicial fue el inicio de la comercialización en Cuba de reproductores de DVD configurados para la lectura de archivos *mpg* y *avi*. Ello resultó trascendental en un país que no vivió

una situación parecida ante el advenimiento de la tecnología del video analógico. En cambio, en el Censo de Población y Vivienda, de 2012, consta que los 3 788 695 hogares cubanos censados contaban con 2 298 337 reproductores de video, de ellos, 2 207 314 en funcionamiento. Se ubica así esta clase de electrodoméstico detrás del ventilador (6 000 000 y medio), la olla arrocera (3 000 000 y medio), el refrigerador (poco más de 3 000 000), el televisor en colores (2 922 099), la cocina u hornilla eléctrica (3 000 000), la lavadora y la batidora. Y por delante de la radio, los equipos reproductores de audio y la plancha eléctrica.

Estas cifras son sintomáticas de una condición propia del contexto socioeconómico cubano, a partir de la década final del siglo XX, cuando la crisis del transporte público y la depresión económica de la familia provocó el incremento de los hábitos sedentarios. Hacia fines de los noventa, una encuesta del Centro Juan Marinello reveló que alrededor del 90% de las personas decía satisfacer sus necesidades de consumo cultural viendo televisión.

Lo anterior coincide con la mutación subsiguiente del negocio privado, en lo que a oferta audiovisual corresponde. Los gestores de bancos de películas en cinta de video evolucionaron hacia el alquiler de archivos en CD, VCD y DVD. La autorización del vendedor de discos de contenidos audiovisuales y de música en formatos digitales —dentro de la ampliación del trabajo por cuenta propia bajo un cuerpo legal—, supuso el completamiento de una cadena de consumo regida por la oferta y la demanda. Nació así un nuevo hábito muy extendido hoy: los hogares obreros suelen comprar o alquilar un combo (o disco con varias películas), para disfrutarlo durante los fines de semana o en sus días de asueto. Asimismo, familias de un mismo barrio acostumbran a coordinar sus ritmos de vida para intercambiar entre sí los discos con los capítulos consecutivos de una telenovela o serie.

Durante la primera década del siglo XXI, en Cuba se produjo además el curioso fenómeno de la aparición de los distribuidores mayoristas de contenidos audiovisuales, quienes suministraban la variedad y cantidad suficiente de material con que sustentar la avidez del consumidor. Muchos de ellos llegaron a constituirse incluso en «sellos» o marcas reconocibles, por los logos ubicados al inicio de las películas o en los bordes del cuadro. Algunos, como M&M, pueden detectarse aún en contenidos que exhiben algunos programas de la televisión cubana.

El origen de tales contenidos es el principal enigma en esta cadena. ¿Cómo pueden obtenerse centenares de gigabytes de información en video, a menudo a pocas horas de producirse la transmisión original (en el caso de los programas de televisión)? Teniendo la mayoría de las conexiones a Internet en Cuba una velocidad limitada, ¿cómo se produce semejante tráfico de archivos?

Lo que sí resulta indiscutible es el olfato y la capacidad de adaptación a nuevas circunstancias que faciliten formas de explotación inéditas de un catálogo de contenidos ingente. A raíz de la expansión del uso de los discos duros externos de gran capacidad (500 GB, 1 TB, 1,5 TB, 2 TB y más), los distribuidores de películas dieron el siguiente salto hacia delante. Así surge el paquete: un archivo masivo (de hasta 1 TB), a un precio irrisorio (en La Habana, alrededor de 50 CUP o 2 CUC; en provincia, bastante más), con fechas de actualización semanales, que permite a consumidores individuales o a distribuidores, comercializadores minoristas y a expendedores de ramos específicos, como música o series y telenovelas, la reposición permanente de su surtido.

Semejante fenómeno, observado desde fuera de Cuba, debe resultar curioso como manifestación propia de una cultura de consumo muy poco común. Dentro, ha sido motivo de toda clase de temores y cuestionamientos.

## El nuevo flujo del consumo cultural

Para ciertas autoridades del gobierno que se han pronunciado en torno a su existencia, el paquete es una fuente de subcultura y banalidad. Para otros, un reto de cara a los esquemas de programación institucionales; léase la televisión nacional y los canales locales, así como las estaciones de radio, la programación de las cada vez más exiguas salas de cine e, incluso, la política editorial. Esto último porque, como se verá, algunas versiones del paquete contienen bibliotecas enteras en formato *pdf*.

Tales reacciones, contrastadas con el entusiasmo mayoritario del consumidor ante la posibilidad de tener acceso a un vademécum de ofertas incomparables a aquel que le brindan los medios de difusión tradicionales, fundamenta la incapacidad del sistema institucional de la cultura en Cuba para comprender el nuevo ecosistema de circulación, distribución y consumo cultural que abre el período postanalógico.

Los contenidos culturales migran de formato, se transforman en archivos comprimidos (*.wav*, *.mp3*, *.avi*, *.mp4*, *.mkv*, *.pdf*) y circulan libremente, son subidos y bajados de repositorios virtuales y, asimismo, se domesticar, pasan de un soporte a otro, se vuelven accesibles casi sin mediación espacial o temporal (de PC a laptop, de teléfono móvil a iPad, iPod, iPhone y, algo decisivo en el caso cubano: a través de memorias USB portátiles).

Esta soberbia mutación ha descolocado la tarea de las instituciones tradicionales, cuyo trabajo ha sido, por regla general, administrar el uso de y el acceso a los bienes culturales. Llámese Cinemateca, Biblioteca, Hemeroteca, Museo, Discoteca, tales repositorios son hoy apenas el archivo original de los contenidos que ahora circulan libremente, van de aquí para allá y obran según los intereses muy específicos de cada consumidor. En el océano del inter-

cambio cultural cubano del presente cohabitan desde la discografía completa de Irakere y los Van Van, hasta la poesía de José Ángel Buesa, pasando por la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea, una selección de nueve horas de muñequitos rusos o la colección de la revista *Lunes de Revolución*, que alguien se encargó de fotografiar página por página.

Este panorama, más que implicar un reto para el sistema institucional de la cultura en Cuba, ¿no supone acaso la consumación de aquel proyecto de masificación cultural enarbolado como aspiración utópica a inicios de los 2000, y que diera lugar a iniciativas educativas y de desarrollo de la creatividad, así como de acceso a los bienes culturales, para la mayor cantidad posible del pueblo? ¿No cumple, asimismo, el sueño humanista de acceso pleno y universal a los productos de la creación humana? Apenas iniciativas sectoriales, como el *Catálogo de cine cubano* distribuido a través de archivos digitales por la Asociación Hermanos Saíz, o la mediateca que ofrece la Casa del ALBA capitalina, han avanzado a una comprensión más amplia de las posibilidades de expansión del intercambio cultural que ofrecen los nuevos medios.

Pero todos ellos se quedan en la superficie. Pues ninguno atiende —como lo hace el paquete— los agujeros negros de la difusión pública de contenidos audiovisuales. Esos agujeros negros comprenden, aparte de los antes mencionados (la ausencia de servicios de alquiler y venta de películas y de acceso a la televisión satelital), la inexistencia de un servicio barato y abierto a Internet. Nada de lo anterior desestimula la avidez de los cubanos por estar al día en las tendencias universales. Rasgo que históricamente sustenta la evolución de las naciones; ninguna época de ostracismo y cerrazón ha prohijado el desarrollo de civilización alguna. Solo el roce, la curiosidad y el deseo por el otro permiten el crecimiento y la evolución de un pueblo.

Como se ha visto hasta aquí, el paquete es mucho más complejo que la impresión que arroja una primera mirada. Examinado en profundidad y con calma, ocupa varias horas de excavación. Los resultados de semejante arqueología son sorprendentes y denotan una identidad poliédrica que requiere, asimismo, un informe detallado.

### Ante el paquete

Mi curiosidad pavloviana me dirige hacia la carpeta denominada «Películas». Hace unos años, tras la demanda judicial contra el sitio de intercambio de archivos *The Pirate Bay*, hubo una crisis en el suministro de contenidos actualizados para esta categoría. Fase superada: hoy abundan los títulos recientes, en calidad óptima la mayoría, aunque persisten aquellos archivos típicos de la piratería digital, capturados con móviles u otras cámaras ligeras en la sala de proyección. En estos casos, la carpeta suele advertir: «Copia de cine».

Pero la oferta filmica del paquete ha crecido en diversidad. Hoy están los combos (un archivo de DVD con varios títulos y su respectivo menú, diseñado para la venta minorista en soporte fijo); los archivos en copias de alta calidad (películas adquiridas de soporte *BluRay* y con calidad de alta definición); cine clásico (filmes en blanco y negro de disímil calidad y origen) y hasta archivos de filmes en 3D, más un buen puñado semanal de archivos en formato *.mkv*, *.mp4*, *.mpg* y *.avi*.

Las fuentes de procedencia también han variado. Últimamente, es común encontrar archivos con la marca de origen del sitio web *www.gnula.nu*. Se trata de un banco de contenidos residente en un dominio de Niue, isla de apenas 200 kilómetros cuadrados, estado libremente asociado a Nueva Zelanda y de cultura polinesia. Su posición geográfica ha permitido a los cinéfilos caribeños tener acceso a películas de cinematografías tan remotas y raras para la difusión local como Filipinas, Fiji o Indonesia, además de a otras casi tan extrañas, como son Australia, Corea del Sur, Hong Kong, Tailandia, Taiwán, Israel y Rusia, más la nueva oleada de películas procedentes de las naciones nórdicas de Europa, como Noruega y Finlandia.

Cuando se condena la calidad de los contenidos del paquete, haría bien detener la mirada en la diversidad cultural de semejante menú. Si bien abundan aquí los filmes de género y las películas comerciales de baja ambición estética, además de los contenidos globales de Hollywood y Bollywood, también consta que la apertura de mundos sociales ignotos es valiosa.

Así, en los pliegues del paquete he encontrado ejemplos del cine más arriesgado de los últimos tiempos: exponentes de la nueva ola del cine griego y rumano; *El sonido alrededor*, la película brasileña que arrebató en Locarno y tuvo un solo pase en el festival de La Habana; *Boyhood*, la celebrada obra de Richard Linklater, que la FIPRESCI escogió como mejor filme de 2014; documentales más allá de lo común, como el mexicano *Workers o The Act of Killing*; la excepcional *Una historia de violencia*, del chino Jia Zhangke; *Tú y yo*, el regreso en 2013 del octogenario Bernardo Bertolucci; joyas de la animación, como *Se levanta el viento*, canto de cisne del enorme Hayao Miyazaki; la delicada *Frances Ha*, de Noah Baumbach, por mucho uno de los mejores filmes de 2013 en Estados Unidos de América... pero que el Óscar ignoró. Súmensele obras latinoamericanas que estuvieron en diciembre en pantallas cubanas como parte del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, como son *Matar a un hombre* (Chile) y *La tercera orilla* (Argentina).

También las películas cubanas vienen al paquete. Ha sido este motivo permanente de las quejas de los realizadores locales, debido a la baja calidad de las copias que por ese medio circulan. Cosa cierta. Pero, bien mirado, con la obsolescencia casi absoluta de la proyección en salas que padece Cuba y el impacto casi nulo de las ediciones en DVD de los filmes nacionales de estreno (que demoran meses en estar asequibles para uso doméstico, con precios no ajustados a la economía criolla y en cantidades ridículas), por no hablar de la inexistencia de estrenos simultáneos en salas y a través de plataformas en Internet (algo tan normal en el mundo para el cine independiente, de valor cultural, o de los nuevos realizadores), el acceso a copias degradadas acaba siendo una opción de instantaneidad que nunca antes tuvimos.

Cineastas como Jorge Molina entendieron hace años la utilidad de este tipo de circuitos de distribución para hacer visible su obra. Tratándose de un realizador que aborda temas y emprende géneros «difíciles», para la censura (la violencia, el sexo, lo extremo), su cine ha sido recurrente dentro del catálogo de la distribución informal. Y si bien su caso

es excepcional, producciones cubanas como *Melaza*, que mereció un estreno ridículo en una de las salas del Multicine Infanta, a pesar de haber triunfado en el concurso latinoamericano del festival de Málaga, llegó a mucha gente por esa vía.

La relación ambigua entre circulación irregular de películas y explotación comercial por vías tradicionales ha tenido exponentes singulares. En Brasil, por ejemplo, la venta de varios millones de copias piratas de *Tropa de élite* no evitó que su estreno convocara a otros tantos, hasta convertirla en la película más taquillera de esa cinematografía. Su espectacularidad, pero sobre todo la manifestación en su interior de un fenómeno público significativo (la violencia urbana), activado en su dramaturgia como cuestión para ser sometida a un debate social, justificó que las salas de cine activaran su función de ágora virtual del demos.

En Cuba tenemos un caso similar. En 2012 comenzó a circular una copia pésima de *Juan de los Muertos*, capturada durante una proyección pública en España, a la que faltaba una decena de minutos en su inicio. Mucha gente creyó que sería esa la única manera de enterarse de qué iba el segundo largometraje de Alejandro Brugués. La película de Producciones de la 5ta. Avenida había sido Premio del Público en el anterior Festival de La Habana, y aunque hubo que esperar hasta mayo (casi medio año) para su estreno en Cuba, las filas de personas colmaron los cines de La Habana.

Además de las películas, una carpeta potencialmente rica es la de contenidos televisivos. Con énfasis en las series de ficción. A pesar de la resistencia de las mentalidades cómodas, que consideran a la televisión como un pariente espurio del cine, de poco o ningún interés para la generación de algún discurso elevado, los dramatizados de televisión acogen hoy la gran tradición del cine clásico, en producciones millonarias o no, que despliegan los relatos más allá de las restricciones de formato del cine. Son historias que duran años, en que vemos crecer y transformarse a los personajes, así como mutar y metamorfosearse sus cauces narrativos.

A lo largo de los pasados tres años se han producido fenómenos de intenso seguimiento de formatos de esta especie, con títulos paradigmáticos entre los cubanos como *Spartacus*, *Breaking Bad*, *The Walking Dead* o, como sucede cada primavera, ante la entrega anual de *Game of Thrones*. Este interés discute con los formatos tradicionales de la televisión latinoamericana y su espectador, entre quienes reina la telenovela.

La explosión de interés durante 2013 alrededor de series colombianas derivadas del subgénero de la narconovela, como son *Pablo Escobar* y luego *La viuda negra*, pone en entredicho la capitalización del gusto por parte del melodrama, mejor representado por la telenovela brasileña, que desde la década de 1980 es el programa regente de la televisión cubana. Estas derivas muestran el creciente interés de los públicos tradicionales y de los nuevos espectadores hacia géneros como el policial, el *thriller* y hasta el fantástico.

La mutación de los formatos televisivos del presente ha girado hacia la producción de formatos híbridos, que apelan a franjas de consumidores diversos. A ello contribuye el cambio en las formas de exposición a los contenidos televisivos, que pasan

hoy por el pago por visionaje (*pay-per-view*), los diseños crossmedia que trasladan los contenidos de plataforma en plataforma (sobre todo mediante Internet) y la programación de sesiones múltiples que ofrecen al espectador, por ejemplo, varios capítulos de una serie en bloque, lejos de la frecuencia temporal tradicional.

Igualmente el paquete ha contribuido a la difusión de formatos de la tele-realidad desconocidos en Cuba. Los concursos parecen ser los favoritos, dada la popularidad manifiesta de formatos como *The Voice*, *Got Talent* o *Belleza latina*. Tradicionalmente, en Cuba se han impugnado tales programas, condenando su celebración de la estulticia mercantilista, la competitividad consumista y la banalidad, pero lo cierto es que a través de ellos circulan algunas de las corrientes de innovación más interesantes de la televisión actual, aparte de ser valiosos laboratorios de tácticas de exposición pública de imaginarios privados y de producción de debate en torno a los valores sociales vigentes.

### Haciendo streaming

A través del paquete uno percibe la elongación de la televisión y de la cultura audiovisual en general a través de inéditas plataformas y medios de difusión, en una lógica de crossmedia. De ahí que el tercer mayor corpus de contenidos proceda de Internet que, al estar vedada a la mayoría de los cubanos, aparece ahora cribada según intereses que magnifican sus funciones como fuente de contenidos de entretenimiento.

En el paquete he visto desde contenidos bajados de canales de YouTube, como es el célebre *Whadafa-qshow!*, programa que ironiza con archivos que cualquiera comparte en YouTube o en otras plataformas, hasta tutoriales de toda clase (desde cómo aprender a tocar guitarra, cómo hacerse una coleta para salir de noche o aprender italiano en 20 lecciones), pasando por *software* de muy diversa utilidad, publicidad, decenas de gigas de videos musicales, discografías completas en *mp3*, *trailers* de películas y de videojuegos, más toda clase impensable de contenidos en video que en la red pululan.

De un tiempo a esta parte, Internet ha alimentado además otras formas de entretenimiento, más cercanas a la información. Así, reunidas en carpetas organizadas por temáticas, pueden consultarse páginas web de servicios noticiosos en español, con notas sobre economía, ciencia, política, deportes, arte y cultura, etc.

Asimismo, una sección curiosa titulada «Siguiendo a los famosos», ha ofrecido en comprimidos en archivos *zip*, los perfiles de Facebook de Katy Perry, del actor bonito de la telenovela brasileña de turno o de otra cara bonita de una serie coreana. El diseño del paquete muestra así una especie de inteligencia curatorial, que lo envía incluso tras ciertos sucesos contextuales (como cuando ofreció una carpeta de videos que abordaban desde distintas perspectivas el trágico accidente en que perdiera la vida el actor Paul Walker), para contemporizar.

En julio de 2014 vimos incluir allí partidos de la

fase final del Mundial de Fútbol de Brasil, que permitieron a los seguidores de ese deporte atesorar en su egoteca encuentros históricos o repetir, una vez tras otra, momentos destacados de un partido equis. Hace poco, cierta sección ofrecía videos de preparación técnica del arquero, tomados del diario deportivo español *Marca*, brindados como demostración de las habilidades necesarias para dominar esa difícil posición de juego. (Como sin quererlo, quizás el paquete colabora en el auge del fútbol en Cuba).

Esa cualidad mutante y experimental del paquete ha dado lugar a su metamorfosis en un soporte de difusión por derecho propio, con lo que excede su función primordial de distribución. Quiero decir que más que servir de canal para contenidos ajenos, al paquete «produce» sus propios contenidos. Esto, porque su existencia ha propiciado el auge de la publicidad de ciertos negocios de la economía privada cubana. Nuevamente la inventiva criolla torna visible una apetencia no satisfecha dentro del nuevo contexto nacional de relaciones mercantiles.

Es así que el paquete incluye cortos publicitarios de muy diversa calidad. Al principio, solían invadir a través de la violencia del corte las secuencias de créditos de las películas; después, comenzaron a ubicarse como colas de los *trailers* o insertados dentro de contenidos diversos. Ha sido curioso observar cómo los curadores del paquete han ido creando un formato propio a través de esa clase de piezas. Se trata de una suerte de canal emisor con una producción de publicidad comercial empotrada, algo que en la televisión nacional no ha existido por más de medio siglo.

Los negocios que se anuncian van desde hostales y servicios de fiestas de cumpleaños, hasta restaurantes, bares, payasos-animadores, magos, fotógrafos profesionales, alquiler de trajes para fiestas de bodas y de quince, peluquerías, talleres de reparación de equipos electrodomésticos y atención a celulares, entre otros. A través de semejantes contenidos uno accede a otro país, uno que funciona bajo las demandas de la creatividad y la imaginación. También de la rentabilidad. Por desgracia, la realización de la mayoría tiene calidad próxima a la indigencia, aunque algunos asomos de creatividad se notan en algún que otro.

### El paquete tiene filtro

Quizás sea este último el rasgo más destacable en la evolución del paquete. Por demás, un servicio que, como parte de su conciencia editorial, bordea con éxito algunos de los reparos más graves que a su existencia podría hacerse desde el poder. Mucha gente se ha dado cuenta: el paquete no contiene pornografía ni propaganda política antigubernamental. Tampoco arte minoritario, de vanguardia, ni videoarte, aunque a menudo aparecen esos archivos con que grupos emergentes (sobre todo de reggaetón) quieren darse a conocer.

La cuestión de la pertinencia ideológica del contenido evidencia la conciencia del contexto de sus curadores. O sea, también el paquete tiene una po-

lítica editorial, que dicta una clase de censura. En una entrevista reciente a un individuo responsable de uno de los dos paquetes que, según sus declaraciones, circulan hoy, y que guarda su identidad real tras la denominación de «El Transportador», este asegura a su interlocutora: «Antes que preguntes, todo es verificado. Nos aseguramos de que no nos traiga problemas, ni al país. Nosotros no queremos eso, sino todo lo contrario».<sup>1</sup>

Los contenidos de cada paquete son tan diversos como el espectro de consumo que pretenden satisfacer. «El Transportador» subraya, no obstante, atender a su utilidad: «Hemos puesto hasta *La Historia me Absolverá* en *pdf*; sabemos que para las pruebas de ingreso puede ser útil».<sup>2</sup> Ciertamente, y también incluyeron el *Diario del Che en Bolivia*. Me consta. Entre las ofertas que apuntan a un público nuevo pero creciente están los videos para teléfonos celulares en formatos estándar y aplicaciones para distintos dispositivos.

La mayor queja de «El Transportador» es su carencia de canales de retroalimentación. Según él, es importante saber qué desea el público. Hasta la fecha, consiguen alguna información gracias a los puntos de distribución. Allí ciertos consumidores sugieren este o aquel contenido, preguntan por qué no se incluye determinada serie o película. En esos casos, pareciera que el trabajo de curaduría se emprende menos a ciegas.

Este interés por conocer su mercado meta es lógico, tratándose esta clase de actividad de un fenómeno nuevo en Cuba. En ella, las relaciones mercantiles imponen un nivel de competencia comercial que desafía las formas de consumo cultural habituales. Y si bien el paquete es un dispositivo cultural menos mediado que lo habitual en nuestro contexto, pues opera a partir de formas transversales de relación con los contenidos, el desplazamiento natural sería que fuese intervenido por sus consumidores.

Cineastas independientes, artistas de la cultura colaborativa, comunidades en red, músicos alternativos, podrían comenzar a «invadir» este canal para crear otros paquetes, o para generar esferas de contenidos menos dependientes de las industrias culturales hegemónicas. Es decir, una verdadera y legítima inteligencia colectiva. Esto último, porque en verdad ningún canal institucional ha conseguido engendrar algo semejante. Y porque el ejemplo del paquete, con sus virtudes y defectos, pero innegable capacidad de respuesta a la avidez de los consumidores nacionales, demuestra que es viable producir un consumo cultural divergente y antihegemónico. O sea, una suerte de utopía socialista, comunitaria y abierta, sin burocracia de la censura ni policía del pensamiento, donde tuviese cabida desde la banalidad más hartera hasta el gesto vanguardista.

Debe ser que yo tengo mi propio paquete. Lo comparto con amigos y colegas y en él van desde mis peores pesadillas hasta mis más añorados sueños. A cambio, ellos me dan algo de los suyos. Entonces, ya no soy yo algo escindido y aparte, sino un fragmento del todo. 

<sup>1</sup> Marianela González, «El Paquete por dentro, según El Transportador»,

<http://www.cubacontemporanea.com/noticias/el-paquete-por-dentro-segun-el-transportador#sthash.0YcOXiHB.dpuf>

<sup>2</sup> *Ibidem*

# ARGOS O DE LA POESÍA

## Lectura del poemario *Perro que aúlla*, de Sergio García Zamora

Yunier Mena

Esta propuesta de lectura de la obra de Sergio García Zamora a través de *Perro que aúlla* (Editorial Capiro, 2016), se complementa con la reciente publicación de sus poemarios *Estado de gracia* (Sed de Belleza Ediciones, 2016) y *La condición inhumana* (Editorial Áncoras, Isla de la Juventud, 2016), presentados todos en la 26ª Feria Internacional del Libro en Villa Clara, evento que lo declaró Presidente de honor.



La poesía como tema, el examen de la sociedad, la agonía de la vida diaria disuelta en referencias culturales, la construcción intelectual y a veces ingeniosa, vuelven a darse cita en este poemario del joven poeta Sergio García Zamora. *Perro que aúlla* (Editorial Capiro, 2015), consta de tres secciones: la primera da título al conjunto, la segunda se titula «A mano armada», y la tercera «Poemas con neblina».

El aullido deviene voz del poeta, voz que sustenta una palabra poética autorreflexiva y también aguda con la vida literaria, la vida del hombre-poeta, la difícil vida de toda una nación y con cierto discurso que evade lo amargo para enfocar lo dulce. La ambigüedad de varios poemas hace posible concebir alegorías arduamente contestatarias, en cambio, hay poemas donde lo alegórico y contestatario queda fuera de toda duda. Es esta una poesía de cien ojos que cuanto más cierra solo la mitad de ellos, para descansar los párpados, su visión es social y metaliteraria.

El poeta, un hombre más entre los hombres, está asediado por la carencia económica y la poesía es su arma para soñar y comer, para fijar su estatus en el torrente humano:

*Hay que ser un poeta de raza, un poeta legítimo,  
para que te lleven a pasear a las ferias del mundo,  
para que la gente te luzca y para que la gente te admire,  
pero sobre todo, para comer un poco mejor.*

El constante poema sobre el poema incluye:

- I. La selección de un legado en la tradición.
- II. El apresamiento y la manipulación del lector por parte del poeta.
- III. La poesía como objetivo que justifica los medios y como fuente de riqueza económica:

*Robar una joyería,  
escribir es robar una joyería.  
Rompe lo que debas romper  
y agarra cuanto puedas.*

IV. El poema como «Algo que no se podía prever». Letra que sorprende, paraliza y rinde.

V. El poema como ocupación permanente más allá de la página, como entrenamiento no premeditado, como existencia vital:

*Sentado en ciertos parques  
que debían ser la paz,  
me he sorprendido  
armando y desarmando  
solo con mi mente  
un fusil.*

VI. La sucesión de unos poetas por otros como ley de la vida.

VII. El poeta como individuo vigilado, cuidado, por el peligro que el poder puede encontrar en las ideas de su poesía. Obsérvese el poema «El cuidador».

El Argos de este poemario, perro dotado de una extraordinaria capacidad de vigilancia, halla al héroe en el hombre común, en el hombre que no es de metal y mármol. Denuncia que el discurso oficial invisibiliza la realidad vivida por ese hombre heroico de pueblo, la manipula, la fabrica. El poeta enfrenta a ese discurso la inconformidad, la negación de apologías, la expresión del padecer disimulado.

El ingenio, la medida y el culturalismo, ese amasijo de referencias, son ganancias de esta poesía. Son los que motivan que la presentación de una realidad se convierta en belleza y no en queja tediosa y ordinaria. En estas páginas están Ítaca, Pávlov, los visigodos, Joyce, Port Royal, Kafka, Bajtín, etc., y el ingenio hace del poeta un ser de tres cabezas. La medida es ausencia de estridencias, de imágenes agresivas, de barroco; es tono estable de una progresión cerebral parsimoniosa. Acaso se percibe en el tejido sonoro solo una rotura en la pregunta: «¿A cuánto ascendió el barril de niebla/ en la última semana?».

*Perro que aúlla* es un libro magnífico para leer en esta época, que es un tiempo de observar con lucidez y para actuar con máximo arrojo. Algunos de sus poemas se conforman con ellos mismos demasiado rápido y parecen caer sobre sí, se resuelven por un truncamiento aparentemente natural. La mayoría de los libros de poesía eluden el deber de dejar siquiera un texto de obligatoria lectura para la humanidad y que tal vez sea olvidado, desgraciadamente. Al menos, esta reciente obra de Sergio García Zamora conserva la vieja dignidad de la poesía. 

# Gore Vidal: Entre el escándalo y la literatura

Yandrey Lay

Comencé a escribir este ensayo cuando Gore Vidal acababa de morir. Seguí sus libros durante muchos años porque era el más encopetado crítico de la política imperial y porque me agradaban sus escandalosos retratos de la aristocracia estadounidense. Sus frases ingeniosas hicieron historia dentro de la Historia. Dijo que el egoísmo constituía el rasgo más notorio de Washington, que las aventuras sexuales eran el deporte favorito de Franklin Delano Roosevelt y clasificó a George W. Bush como la persona más estúpida de los Estados Unidos. En un libro titulado *Palimpsesto*, publicado en 1995, confesó que a los veinticinco años había tenido más de mil relaciones sexuales, tanto con hombres como con mujeres.

Por estas revelaciones el escritor siempre estuvo al borde de la exclusión social, pena que sufrió su colega y contemporáneo Truman Capote. Sin embargo, a Vidal lo protegió su ascendencia influyente. Era primo del presidente Jimmy Carter y del vicepresidente Al Gore, fue cuñado de John F. Kennedy y estaba emparentado con el coronel Aaron Burr, uno de los padres fundadores de las Trece Colonias. Solía codearse con la familia Roosevelt. La mismísima Eleanor, esposa del tan criticado Franklin D., le prestó su apoyo cuando en 1960 decidió postularse a representante por un distrito de New York.

Su abuelo materno, Thomas Pryor Gore, ciego desde los once años, había llegado a senador por el estado de Oklahoma. El pequeño Eugene Luther Vidal, nombre verdadero del escritor, pasaba mucho tiempo con él y le leía los tomos de la Constitución de los Estados Unidos, la legislación inglesa y las actas del Congreso. Estas lecturas lo introdujeron en el complejo mundo de la política mundial. Tanta fue la influencia de aquellos años en su formación posterior, que al adoptar un seudónimo literario combinó el apellido de su abuelo con el suyo propio, para crear a una de las plumas más brillantes de los años cincuenta y sesenta, condición que compartió junto a Norman Mailer y el ya mencionado autor de *A sangre fría*.

## Obtendrás más con Gore

Gore Vidal nació el 3 de octubre de 1925 en la Academia Militar de West Point, donde su padre impartía clases de aeronáutica. En una de

sus entrevistas más interesantes dijo que había salido escritor pero que el sueño de su vida era ser presidente de los Estados Unidos. En la Academia Philip Exeter, de New Hampshire, tuvo una actuación destacada en los debates políticos y en el último año fue seleccionado el «hipócrita de la clase». Escribió su primer libro, *Williwaw*, mientras prestaba servicio en la segunda guerra mundial. A lo largo de su vida publicaría veinticinco novelas, más de 200 ensayos, guiones cinematográficos (entre ellos el de la famosa *Ben Hur*), y muchísimas obras de teatro.

La mayoría de estas obras vieron la luz no en los Estados Unidos, sino en el prolongado autoexilio del novelista en una villa de Ravello a la cual llamaba La Rondinaia (en italiano significa Nido de Golondrinas), porque estaba situada a 70 metros de altura, en un acantilado de Amalfi, Italia. Allí, sentado en el butacón que había pertenecido a su abuelo ciego, desarrolló un estilo muy original que combina la erudición histórica, la sátira y el empleo mágico de la ucronía, técnica literaria que permite modificar el futuro al cambiar las variables del pasado que le dieron origen.

El éxito intelectual no alivió sus inquietudes políticas. En la primera de sus aventuras electorales, la de 1960, eligió como lema una frase que más parecía un jingle radiofónico que una consigna: «You'll get more with Gore», lo que en español significa: 'Obtendrás más con Gore'. Dos décadas más tarde, en 1982, se postuló por California, el lugar que lo vio morir de neumonía a los ochenta y seis años. Sin embargo, los votantes nunca pusieron su destino en las manos de un hombre que vivía en el centro del *stablishment* y al mismo tiempo se burlaba de él. Tampoco le sonrió el veredicto de la Academia Nobel, que durante muchos años lo tuvo en sus listas como candidato al más famoso premio literario. Año tras año el novelista presenció con estoicismo cómo los suecos preferían a escritores más jóvenes, menos conocidos y con un largo expediente de reverencias a la aristocracia dominante.

## Aún tenía buen gusto

Lo conocí personalmente en el año 2006, cuando realizó una visita a Cuba y pidió reunirse con un grupo

de estudiantes de la Universidad de La Habana. El encuentro se anunciaba en un cartel que colgaba del mural de mi facultad. No fue difícil colarme en la lista de los invitados porque la mayoría de la gente ni siquiera conocía su nombre. Cuando llegamos al Aula Magna, sitio donde se celebraría la conferencia, pudimos ver que el lugar estaba repleto de los más importantes escritores cubanos. Ahora mismo recuerdo a Lisandro Otero, porque después conversé con él, a Nancy Morejón y creo que también a Pablo Armando Fernández.

El escritor llegó con puntualidad. Estaba vestido completamente de negro y entró al salón sentado en una silla de ruedas. Venía acompañado de un joven alto, de cabello largo, rubio y rizado. El muchacho lo atendía con una ternura maternal. Al verlo, pensé: «El viejo no ha perdido el buen gusto». Hizo comentarios precisos sobre la situación política internacional. Afirmó que estábamos viviendo tiempos oscuros. Al final nos permitieron hacer algunas preguntas, sin que lo forzáramos demasiado. Sin pensarlo dos veces me puse de pie y le dije: «En *Washington DC* usted escribió que los Estados Unidos era el último imperio sobre la faz de la tierra. ¿Qué vendrá después?». El anciano de 81 años se demoró un rato en contestar, después susurró muy despacio y en su característico tono irónico: «Oh, no quiero ni pensarlo. Probablemente sea el fin de todo».

Después nos regalaron un libro suyo que se había editado para conmemorar su visita a Cuba. Se llamaba *La Institución Smithsonian* y contaba la historia de un muchacho que en la segunda guerra mundial halla refugio en uno de los más famosos museos de los Estados Unidos. El lugar constituía un pretexto de Gore para adentrarse, mediante una ucronía satírica, en una larga exposición de chismes sobre la historia de su país. Logré que el escritor me lo firmara con una caligrafía temblorosa. Lo leí conmovido, lo mismo que antes me había sucedido con *Burr* y con *En vivo desde el Gólgota*, otra célebre especulación sobre la tarde de la cruz y la verdadera identidad de Cristo. Durante mucho tiempo conservé el volumen como uno de los tesoros mejor protegidos de mi amplia biblioteca. Luego lo presté a una mujer de la que estaba

enamorado y, como es usual en estos casos, lo perdí para siempre. Ahora, estoy seguro, valdría una fortuna en cualquier librería de la capital.

## Gore Vidal, el afán de reinventarse

Comencé este ensayo, lo digo al principio, el mismo día que murió Gore Vidal y aunque lo concluí una semana después, durante bastante tiempo sentí que me faltaba algo por decir. Es de dominio público mi impotencia para modificar un trabajo una vez que lo he terminado y quizás por eso barajé la opción de agregar estos apuntes en forma de notas a pie de página. Me lo impidió el mal uso que dieron a este procedimiento los escritores de la postmodernidad y a los dolores de cabeza que, con ello, provocaron a lectores de todas las latitudes.

La otra cosa que me frenó, y en eso no estoy dispuesto a transigir, es mi opinión de que en un libro sobran las palabras que no se encuentran en el cuerpo principal del texto. Estoy totalmente en contra de las notas, las acotaciones y las referencias. Baso mi opinión en que ni los arquitectos ni los pintores dejan un espacio de sus obras sin recubrir para que la gente vea de qué están hechos sus edificios y sus acuarelas; y que si alguien quiere saber cómo se escribió el libro tendrá que devanarse los sesos o, en último caso, preguntárselo a usted mismo.

Toda esta explicación, que roza las fronteras del tedio, es necesaria para comprender ciertas cosas sobre la literatura de Gore Vidal. En primer lugar uno debe entender que el objetivo de su vida fue ser un político, no un escritor. No pudo lograrlo a causa de su naturaleza pendenciera y lenguaraz, razón por la cual el novelista dedicó su vida a atacar la clase alta estadounidense mostrando la cara risible del poder. Esta fortaleza suya, la de los argumentos picantes, apenas le hubiera alcanzado para ser, como diría Somerset Maugham, un gran escritor de segunda fila, de no mediar su certero talento para conciliar el relato histórico con las más novedosas técnicas literarias. Quizás por esto no comprendo la intención de poner por alto su trabajo crítico (*The New York Times* lo calificó como el más importante ensayista norteamericano del siglo XX), mientras pasan desapercibidas sus novelas o son ubicadas al final



de una lista generacional que invariablemente encabezan Truman Capote y Norman Mailer.

La causa principal de esta conspiración tiene que ver con que el grueso de su obra se caracteriza por desempolvar la historia de los Estados Unidos mostrando las flaquezas de sus grandes figuras. En *Burr*, que narra la vida de su pariente famoso, abordó la corrupción de los padres fundadores de los Estados Unidos, labor que proseguiría en *1876*, cuando criticó el período que siguió a la guerra de Secesión y en *Washington DC* donde polemiza con el *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt. Esto, más su orientación homosexual, provocaron que diarios importantes como *The New York Times* se negaran a reseñar sus novelas y que una parte de la aristocracia imperial rehusara leerlas, o al menos comentarlas en público.

Eran buenas historias, con argumentos llamativos y redactadas de una manera sarcástica que recordaba a Oscar Wilde. Solo con esto Gore Vidal habría sido un escritor pasable, el tercer nombre dentro de una generación que tenía como cabezas visibles a Truman Capote y Norman Mailer. No obstante, Vidal siempre quería más. Así que inventó la forma de evitar los encasillamientos: reinventaba su literatura constantemente. Cada vez era el mismo y diferente, facultad que lo hacía resurgir siempre de las cenizas, como cierto pajarraco indestructible.

Comenzó la vida literaria a los 21 años con su primera novela: *Williwaw* (el título proviene del nombre de una ráfaga de viento muy peculiar

que desciende de las montañas hacia el mar). Esta obra, como la de muchos de sus contemporáneos, estaría basada en sus experiencias durante la segunda guerra mundial. Poco tiempo después Vidal daría un vuelco a su literatura con la publicación de *The city and the pillar*, libro de temática decididamente homosexual, que iniciaría su distanciamiento con *The New York Times*. Más tarde, buscando temas exóticos, que elevaran la calidad de sus novelas, se interesó en la más profunda antigüedad, obsesión de la cual salieron *Juliano el Apóstata* y *Creación*, esta última un vasto panorama del mundo antiguo hacia el siglo V antes de nuestra era.

Su carrera sufriría otro viraje cuando el escritor comprendió que nuestra época ha levantado un muro entre la literatura y la historia, lo afirma Harold Bloom en *El canon occidental*, y no existe fuerza humana capaz de derribarlo. Quizás por eso el escritor norteamericano renunció a contar lo que había ocurrido, ya que esto es trabajo de historiadores y periodistas, y se dedicó a la tarea de especular con lo que podría haber ocurrido. Esta técnica, que ha sido analizada por Gianni Rodari en su *Gramática de lo fantástico*, se define con la pregunta: ¿Qué pasaría si...?

¿Qué pasaría si la CBS inventa un dispositivo que permite retroceder en el tiempo y filmar en vivo la crucifixión de Cristo? Es el argumento de la novela *En vivo desde el Gólgota*, en la cual se afirma que Cristo era el campeón de flatulencia del Medio Oriente y que no fue crucificado por

creerse el Mesías, sino por afectar la tasa cambiaria del Banco de Jerusalén. He aquí dos elementos básicos de su obra, la recreación histórica y la sátira, mezclados esta vez con la ucronía, una herramienta distintiva de la literatura fantástica que Gore Vidal utilizó para revolver los seguros mecanismos de la Historia.

La usaría una vez más en *La Institución Smithsonian*, en mi opinión su obra más ambiciosa, donde un muchacho descubre una ecuación matemática que define el destino de las personas y la utiliza para salvarse a sí mismo de morir en una isla del Pacífico en 1944. Las manipulaciones del protagonista provocan tales cambios en la segunda guerra mundial, que en una de sus versiones la Unión Soviética y Estados Unidos se unen para gobernar el planeta con una dictadura bipolar que dejaba chico el más ambicioso sueño de los fascistas alemanes.

Su intención de reinventarse constantemente, característica común a los grandes artistas, halló pronta repercusión en la competencia. En la década de los sesenta Truman Capote y Norman Mailer lo seguirían con el objetivo de rebotar sus carreras literarias. Estos no fueron a buscar el salvavidas en la literatura fantástica, como Vidal, sino en el periodismo, cuyas técnicas asimilaban para escribir *A sangre fría* y *Los ejércitos en la noche*, respectivamente.

### El hombre público

Al final de su carrera, lo cuenta Harold Bloom, Gore Vidal se lamentaba porque su orientación sexual le había

negado el acceso al Olimpo literario. Puede que sea verdad. Lo cierto es que la vida del escritor estuvo marcada por escándalos y rupturas públicas con amigos y correligionarios. Además, tuvo que enfrentar sendas enemistades con sus ilustres contemporáneos. Truman Capote dijo de él que era un pésimo escritor, a lo que Gore respondió que Capote era un ama de casa republicana y que tenía todos los prejuicios de Kansas.

Con Mailer tuvo varios escarceos, a pesar de que compartían más o menos los mismos intereses políticos. Vidal afirmaba que el autor de *Los desnudos y los muertos* le dio un cabezazo en la cara durante una discusión que ambos sostuvieron antes de comparecer en un show de televisión. La mayoría de la gente creyó la versión de Vidal porque Mailer se había labrado una fama adversa por sus intensas borracheras, su mala costumbre de liarse a puñetazos ante la menor provocación y por las puñaladas que propinó a una de sus esposas. En la década de los ochenta estuvieron brevemente reconciliados para hacer frente común al presidente Ronald Reagan.

Durante su juventud Gore Vidal tuvo una vida sexual bastante agitada, como reveló en *Palimpsesto*. Después mantuvo una relación de más de cincuenta años con el publicista Howard Austen, lo que seguramente no lo privó de algún que otro divertimento erótico. Sin embargo, el amor de su vida fue el soldado Jimmy Trimble, quien murió en una batalla en la isla japonesa de Iwo Jima y al cual Vidal dedicó *The city and de pillar*.

Cuento todos estos elementos escabrosos para minimizar la manera en que me hice de *La edad de oro*, el único libro de Gore Vidal que conservo. Lo adquirí hace dos años en la Feria del Libro. Por poco no lo logro pues quedaba un solo ejemplar en el estante y la gente lo quería pensando que se trataba del libro homónimo de José Martí. Adopté una táctica digna del viejo Vidal para que la larga fila de padres que me antecedía no se llevara el objeto de mis deseos. Detuve la cola, expliqué que ese libro era de un escritor norteamericano y aseguré que se trataba de una crítica profunda a la política de los Estados Unidos. No dije ninguna mentira pero, por supuesto, nadie lo volvió a mirar. Me lo vendieron en solo doce pesos y no lo presto jamás. **ZF**

# El arte de la poesía

Ezra Pound

Este texto de Ezra Pound contiene, en forma condensada, algunas de las ideas fundamentales de este autor. Sus concepciones de la poesía, tan interesantes como provocadoras, servirán sin duda a poetas veteranos y jóvenes. Va en estas páginas el espíritu de quien fuera, quizás, uno de los poetas más polémicos de la «generación perdida».

Constantemente repito que se necesitaron dos siglos de Provenza y uno de Toscana para desarrollar los instrumentos que utilizó Dante en su obra maestra, y que fueron necesarios los latinistas del Renacimiento y la Pléyade, además del lenguaje colorido de su propia época, para preparar los instrumentos de Shakespeare. Es de enorme importancia que se escriba gran poesía, pero no importa en absoluto quién la escriba.

Si algo se expresó de una manera definitiva en la Atlántida o en la Arcadia, en el año 450 a. c., o en el 1290 de nuestra era, no nos toca a los modernos decirlo de nuevo ni empañar la memoria de los muertos diciendo lo mismo pero con menos habilidad y convicción. En cada época uno o dos genios descubren algo y lo expresan. Puede estar solo en una o dos líneas, o en alguna cualidad de una cadencia, y después veinte o doscientos o dos mil o más seguidores repiten y diluyen y modifican.

La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades. Tal como en medicina existen el arte de diagnosticar y el arte de curar, también en las artes, y en las artes particulares de la poesía... existe el arte de diagnosticar y el de curar. Uno persigue el culto de la fealdad y el otro el culto de la belleza. La mayoría de los llamados poetas mayores han regalado su propio don, pero el término de «mayor» es más bien un regalo que les hace Cronos a ellos. Quiero decir que han nacido justamente a su hora y que les fue dado amontonar y arreglar y armonizar los resultados de los trabajos de muchos hombres.

En el verso algo le ha sucedido a la inteligencia. En la prosa la inteligencia ha encontrado un objeto para sus observaciones. El hecho poético preexiste.

Los artistas son las antenas de la raza [...] digamos que los escritores de un país son los voltímetros y los manómetros de la vida intelectual de la nación. Son los instrumentos registradores, y si falsifican sus informes no hay límite al daño que pueden causar. El mal arte es un arte inexacto. Es arte que rinde informes falsos.

Toda crítica debería ser admitidamente personal. Al final de cuentas el crítico sólo puede decir «me gusta» o «me conmueve», o algo por el estilo. Cuando se nos ha mostrado a sí mismo, podemos comprender lo que quiere decir. Todo crítico debería dar información acerca de las fuentes y límites de su conocimiento.

Sugiero mandar al diablo a cuanto crítico emplee términos generales vagos. No solo a los que usan términos vagos por ser demasiado ignorantes para tener algo que decir, sino también a los críticos que emplean términos vagos para ocultar lo que quieren decir, y a todos los críticos que emplean los términos tan vagamente que el lector puede creer que está de acuerdo con ellos o que asiente a sus afirmaciones cuando de hecho no es así. Haz que un hombre te diga antes que nada y en especial qué escritores piensa que son buenos

escritores; después se pueden escuchar sus explicaciones.

La única crítica realmente viciada es la crítica académica de los que hacen la gran renuncia, que se niegan a decir lo que piensan, si es que piensan, y que citan las opiniones aceptadas... Su traición a la gran obra del pasado es tan grande como la del falso artista del presente. Si no les importa lo suficiente la herencia como para tener convicciones personales, no tienen derecho a escribir.

No hagas caso de la crítica de quienes nunca hayan escrito una obra notable.

Usar tres páginas para no decir nada no es estilo, en el sentido serio de la palabra.

No repitas en versos mediocres lo que ya se haya dicho en buena prosa. No creas que se puede engañar a una persona inteligente esquivando las dificultades del inefablemente difícil arte de la buena prosa mediante el artilugio de fraccionar la composición en versos.

Lo que hoy aburre al entendido aburrirá al público mañana.

Déjate influir por cuantos grandes artistas sea posible, pero ten la decencia de reconocer plenamente la deuda o, si no, trata de ocultarla. Que el aprendiz se llene la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferiblemente en un idioma extranjero, para que el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso.

No te imagines que algo «saldrá bien» en verso solo porque resulta pesado en prosa. La poesía es un centauro. La facultad pensante, y aclaradora de las palabras debe moverse y saltar con las facultades energizantes, sensitivas y musicales. Es precisamente la dificultad de esta existencia anfibia lo que mantiene bajo el número de buenos poetas de quienes se tiene noticia.

Es cierto que la mayoría de la gente poetiza más o menos, entre los diecisiete y los veintitrés años. Las emociones son nuevas, y para su dueño, interesantes y no hay mucha personalidad o mente que mover. Conforme el hombre, conforme su mente, se vuelve una máquina más y más pesada, una estructura cada vez más complicada, necesita de un voltaje cada vez mayor de energía emotiva para adquirir un movimiento armónico... En el caso de Guido, su obra más fuerte se da a los cincuenta. La poesía más importante la han escrito hombres de más de treinta.

Citando mal a Confucio, se podría decir: No importa que el autor quiera el bien de la raza o que actúe simplemente por vanidad personal. El resultado se produce mecánicamente. En la medida en que su obra es exacta, es decir, fiel a la conciencia humana y a la naturaleza del hombre, en la medida en que formula con exactitud el deseo, será duradera y será «útil», quiero decir que mantiene la claridad y precisión del pensamiento, no solo para el beneficio de algunos diletantes y «amantes de la literatura», sino que mantiene la salud del pensamiento fuera de los círculos literarios y en una existencia no literaria, en la vida general comunal e individual. 

## Cantar CXX

He intentado escribir el Paraíso.  
Que no os mováis.  
Dejad hablar al viento  
ese es el Paraíso.

## Que los dioses olviden

lo que he realizado.  
A aquellos a quienes amo,  
perdonen  
lo que he realizado.

## El árbol

Estuve sin moverme, y fui un árbol en el bosque,  
Y supe la verdad de las cosas nunca vistas,  
De Dafne y del laurel y de la antigua  
Pareja que a los dioses celebraba  
Unida, encina-roble, en medio de la campiña.  
Solo cuando los dioses fueron propiciamente  
Llamados y atraídos al fuego de su pecho  
Pudo obrarse el milagro.  
Pues que fui un árbol del bosque  
Y muchas cosas comprendí  
Que antes me parecieron inauditas.

## Un pacto

Haré un pacto contigo, Walt Whitman-  
Te he detestado ya bastante.  
Vengo a ti como un niño crecido  
Que ha tenido un papá testarudo;  
Ya tengo edad de hacer amigos.  
Fuiste tú el que cortaste la madera,  
ya es tiempo ahora de labrar.  
Tenemos la misma savia y la misma raíz—  
Haya comercio, pues, entre nosotros.

## UNA MUCHACHA

El árbol ha entrado en mis manos,  
La savia ha ascendido por mis brazos,  
El árbol ha crecido en mi pecho—  
Hacia abajo,  
Las ramas brotan de mí, como brazos.  
Eres árbol,  
Eres musgo,  
Eres violetas que el viento acaricia,  
Una niña —tan alta— eres,  
Y todo esto es incomprensible para el mundo.

## Epílogo

AY, CHANSONS anteriores,  
fuisteis una maravilla de siete días.  
Cuando salisteis en las revistas  
creasteis considerable conmoción en Chicago,  
y ahora estáis trilladas y gastadas,  
sois una moda agotada,  
un miriñaque, una capota vieja,  
una efímera antigualla casera.  
Solo queda la emoción.  
¿Vuestras emociones?  
Son las de un maître de café.